

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

ANTONIO MELIVEO: REFERENTE MUSICAL
CINEMATOGRAFICO DEL SIGLO XXI EN EL CINE
ESPAÑOL



TESIS DOCTORAL
AUTORA: MARÍA JESÚS BEDOYA RUIZ

MÁLAGA, 2015

AUTOR: María Jesús Bedoya Ruiz

 <http://orcid.org/0000-0001-7075-8720>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Diseño e ilustración de portada: Jesús Emes
Título: Suite de Solas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
F. de Ciencias de la Comunicación
Dpto. de Comunicación Audiovisual y
Publicidad

La Doctora Dña. Ana María Sedeño Valdellos, Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga

INFORMA:

Que la tesis doctoral realizada por Dña. Maria Jesus Bedoya Ruiz y titulada "Antonio Meliveo: referente musical cinematográfico del siglo XXI en el cine español", ha sido realizada bajo mi tutorización y dirección y reúne a mi juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la considero APTA para optar al Grado de Doctor.

Lo que firmo en Málaga a 14 de octubre de 2015.

Fdo. Ana María Sedeño Valdellos



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y
PUBLICIDAD

ANTONIO MELIVEO: REFERENTE MUSICAL
CINEMATOGRAFICO DEL SIGLO XXI EN EL CINE
ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL

AUTORA: MARÍA JESÚS BEDOYA RUIZ
DIRECTORA: ANA MARÍA SEDEÑO VALDELLÓS

MÁLAGA, 2015

A mi gran familia

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han participado en este sueño y cuya ayuda ha sido vital para su elaboración y su desarrollo. En primer lugar me gustaría agradecer de todo corazón a las manos que me han guiado por este camino facilitándome toda la información necesaria y ayudándome a elaborar todos y cada uno de los puntos de este trabajo. Una de esas manos pertenece a Antonio Meliveo, gran compositor, así como persona y artista, que desde un primer encuentro, me abrió las puertas de su casa y su estudio para acercarme de pleno a su persona y poder aprovechar de primera mano todo su material que, sin ningún titubeo, me ofreció desde el principio. Espero poder corresponderte con este trabajo. Es una satisfacción enorme poder hacerte este regalo. La otra mano es la que me ha regido durante todos estos años, mi paciente tutora y directora, Ana. Su apoyo incondicional y su ánimo han hecho posible este sueño y le quedaré siempre agradecida por su confianza en mi y su constancia.

A Producciones Transatlánticas por aportarme la película *Mar de plástico* tan amablemente. A mi amigo Jesús, un artista del bolígrafo, entre otras técnicas, que ha dado vida a la portada de esta tesis de una forma magistral. A todos mi amigos que siempre han confiado en mi y nunca dejan de demostrármelo. A Rober, que me dio ese empujón cuando más falta me hacía con toda su amabilidad y profesionalidad.

Y como no, agradecer de manera especial a mi extraordinaria familia que desprende amor a raudales y me hace sentir que soy importante. Sin ella, no habría llegado al momento más culminante de mi carrera, en el cual me encuentro. Gracias a toda mi familia “granaína” que desde que me acogieron en su casa recibo cariño por duplicado y que compartieron sin replicar ese tesoro tan grande que hace 15 años se convirtió en mi marido. Gracias a todos desde lo más profundo de mi corazón. Gracias a mi tía Lidia, mi “hermana mayor”, un pilar importante en mi persona que me enseñó a conocer y a amar la música, ese arte tan maravilloso y enigmático que me ha otorgado la posibilidad de poder encontrarme hoy defendiendo esta tesis. Gracias a mi abuela Reme, mi segunda madre, mi mayor fan, que, modestia aparte, “bebe los vientos” por mi y me hace sentir muy importante en su vida. Oír su voz me recarga las pilas y me recuerda que la vida hay que vivirla a tope y disfrutar de los buenos momentos para que perduren siempre con nosotros. Gracias a mi hermana Lourdes, la mejor consejera y amiga que puedo tener. Su apoyo incondicional junto con su gran corazón son unas de las muchas virtudes que posee. Gracias a mis padres, aquellos que

un día decidieron darme la vida a pesar de que no me presenté en las mejores condiciones. Desde que vi la luz, vivo para agradecerles todo el esfuerzo y sacrificio que significó traerme al mundo. Y no sólo satisfechos con eso también se empeñaron en hacerme una persona de provecho, luchadora y siempre mirando hacia delante, tal y como ellos afrontan la vida. De ellos aprendo cada día y recibo un cariño incondicional desmesurable. Gracias a mis hijos, que han comprendido que su madre tuviera que pasar tanto tiempo delante del ordenador sin saber muy bien porqué y que tanto me apoyan y me quieren. Ellos son el regalo más grande de mi vida que un día decidió hacerme mi compañero de viaje, mi media naranja, mi amor. Siempre recogiendo la toalla tirada en varias ocasiones, levantándome de los baches encontrados en el camino, dándome todo a cambio de nada y encima haciendo que me sienta la mujer más querida del mundo. Los momentos amargos los transforma en dulces y es capaz de dibujarme una sonrisa en mis peores momentos. Cada amanecer a su lado es el mejor regalo que me puede dar la vida.

He dejado para el final una dedicación muy especial para aquellos que ya no están, pero que llevo en mi corazón y que siento tan cerca de mí. Son mis abuelos y abuelas, que no han podido disfrutar este momento, pero que seguro se alegrarían mucho. Abuelo Paco, abuelo Antonio, abuela Rosi y abuela Segunda, ¡va por vosotros!. Os llevaré siempre conmigo.

INDICE

<i>CAPÍTULO 1. OBJETO DE ESTUDIO: ANTONIO MELIVEO</i>	5
INTRODUCCIÓN	6
1.1. ANTONIO MELIVEO: COMPOSITOR DE CINE	6
1.2. METODOLOGÍA	9
1.2.1. HIPÓTESIS	9
1.2.2. OBJETIVOS	10
1.3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	13
<i>CAPÍTULO 2. ANTONIO MELIVEO: TRAYECTORIA, INFLUENCIAS Y OBRA</i>	17
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA FIGURA DEL COMPOSITOR	18
2.1.2. PRIMERA ETAPA: INICIOS	18
2.1.3. SEGUNDA ETAPA : PLENITUD COMPOSITORA	19
2.2. INFLUENCIAS MUSICALES EN ANTONIO MELIVEO	24
2.3. ANTONIO MELIVEO Y EL CINE	28
2.3.1. SOLAS (1999)	29
2.3.2. EL CAMINO DE LOS INGLESES (2006)	31
2.3.3. LOS SABIOS DE CÓRDOBA (2009)	32
2.3.4. MAR DE PLÁSTICO (2010)	34
2.3.5. BARREIROS, EL HENRY FORD ESPAÑOL (2011)	35
2.3.6. EL ÚLTIMO MAGNATE (2011)	36
<i>CAPÍTULO 3: LA MÚSICA EN EL CINE</i>	41
3.1. TRAYECTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DE CINE	42
3.2. ANTECEDENTES MUSICALES DEL CINE ESPAÑOL	52
3.3. ANTECEDENTES MUSICALES DEL CINE ANDALUZ	59
3.3.1. PRODUCCIÓN ANDALUZA EN LA ETAPA DEL CINE MUDO	59
3.3.2. PRODUCCIÓN ANDALUZA EN LA ETAPA DEL CINE SONORO	60
<i>CAPÍTULO 4. LA MÚSICA PARA CINE DE ANTONIO MELIVEO</i>	73

4.1. ¿QUÉ ES LA MÚSICA?	74
4.2. ¿CÓMO LA PERCIBIMOS?	75
4.2.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA	77
4.3. ¿CÓMO SE MANIFIESTA EN LA CULTURA DE NUESTROS DÍAS?	78
4.3.1. APARICIÓN DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA	79
4.4. LA MÚSICA EN LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL	82
4.4.1. CLASIFICACIÓN DEL SONIDO APLICADO A LA IMAGEN	82
4.4.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA MÚSICA EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES	83
4.5. MI MÉTODO DE ANÁLISIS MUSICAL	84
4.1. ANÁLISIS AUDIOVISUAL	88
4.1.1. TIPOS DE MÚSICA SEGÚN SU ACTITUD CON LA IMAGEN	89
4.1.2. FUNCIONES DE LA MÚSICA APLICADA A LA IMAGEN	89
4.2. SOLAS	95
4.2.1. CONCLUSIONES	133
4.3. EL CAMINO DE LOS INGLESES	140
4.3.1. CONCLUSIONES	212
4.4. LOS SABIOS DE CORDOBA	218
4.4.1. CONCLUSIONES	241
4.5. MAR DE PLÁSTICO	247
4.5.1. CONCLUSIONES	296
4.6. BARREIROS, EL HENRY FORD ESPAÑOL	301
4.6.1. CONCLUSIONES	354
4.7. EL ÚLTIMO MAGNATE	359
4.7.1. CONCLUSIONES	382
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES FINALES	387
CAPÍTULO 6: FUENTES	403
6.1. BIBLIOGRÁFICAS	404
6.2. MATERIAL AUDIOVISUAL	407
6.3. RECURSOS EN WEB	408
CAPÍTULO 7: ANEXOS	411
7.1. ANEXO I: MELIVEO COMO COMPOSITOR DE MÚSICA PARA LAS ARTES ESCÉNICAS Y CINEMATOGRAFICAS	412

7.1.1.	TEATRO	412
7.1.2.	AUDIOVISUAL-TV	415
7.1.3.	LARGOMETRAJES	419
7.1.4.	CORTOMETRAJES	420
7.2.	ANEXO II: ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS	422
7.2.1.	ENTREVISTAS	422
7.2.2.	ARTÍCULOS EN PRENSA	459
7.2.3.	ARTÍCULO EN REVISTAS DE CINE	464
7.3.	ANEXO III: FICHAS TÉCNICAS DE PELÍCULAS	469
7.3.1.	FUGITIVAS (2000)	469
7.3.2.	PLENILUNIO (2000)	470
7.3.3.	PASIÓN ADOLESCENTE (2001)	471
7.3.4.	EL EMBRUJO DEL SUR (2002)	472
7.3.5.	LOS NOVIOS BÚLGAROS (2002)	473
7.3.6.	POLIEDRO (2004)	474
7.3.7.	MARIA QUERIDA (2004)	475
7.3.8.	LA SEMANA QUE VIENE (2005)	476
7.3.9.	3 DÍAS (2008)	477
7.3.10.	PRIME TIME (2008)	479
7.3.11.	LOS MUERTOS NO SE TOCAN, NENE (2011)	480
7.3.12.	DE VAMPIRAS Y OTROS SÍNTOMAS (2011)	481
7.3.13.	EL LAZARILLO DE TORMES (2012)	482
7.3.14.	BAJO TAURO Y ORIÓN (2013)	483
7.3.15.	HISTORIAS DE LAVAPIÉS (2014)	484
7.3.16.	EL PAIS DEL MIEDO (2015)	485
7.4.	ANEXO IV: B.S.O. EDITADAS	486
7.4.1.	SOLAS (1999)	486
7.4.2.	PLENILUNIO (2000)	486
7.4.3.	FUGITIVAS (2000)	486
7.4.4.	LA SEMANA QUE VIENE (2005)	487
7.4.5.	EL CAMINO DE LOS INGLESES (2006)	487
7.4.6.	3 DÍAS (2008)	487
7.5.	ANEXO V: INSTRUMENTOS DE DIFERENTES ÉTNIAS Y CULTURAS	488
7.5.1.	TAMBUR (TURQUÍA)	488
7.5.2.	KANTELE (FINLANDIA)	488

7.5.3.	YALLI TAMBUR (TURQUÍA)	489
7.5.4.	DOBRÓ (ESTADOS UNIDOS)	489
7.5.5.	BANSURI (INDIA)	490
7.5.6.	VIBRÁFONO (ESTADOS UNIDOS)	490
7.5.7.	HANG DRUM (SUIZA)	491
7.5.8.	GADULKA (BULGARIA)	491
7.5.9.	MONOCHORD (GRECIA)	492
7.5.10.	DUDUK (ARMENIA)	492

CAPÍTULO 1. OBJETO DE ESTUDIO: ANTONIO MELIVEO

INTRODUCCIÓN

1.1. ANTONIO MELIVEO: COMPOSITOR DE CINE

El comienzo del siglo XXI trajo la primera nominación a un premio Goya del compositor Antonio Meliveo. El motivo, la película *Solas* de Benito Zambrano, Premio del público en el Festival de Berlín en 1999. Desde entonces, y ya han pasado 16 años, dicha película supone un referente dentro del cine contemporáneo andaluz y español.

Su temática actual con gran peso mediático, y su calidad musical, llevan a dicha película a pasearse por numerosas salas de cine de la geografía mundial. Una producción, en principio modesta, sin grandes presupuestos, y meramente andaluza, alcanza éxitos dentro y fuera de nuestras fronteras. Por primera vez nuestro cine andaluz no tiene como protagonista a una folklórica, a un señorito dueño de un cortijo y de amplias tierras, o a un vago ataviado con su sombrero cordobés, al que al final la vida le sonríe.

Este malagueño, compositor y productor, tiene una estrecha relación con las artes escénicas: teatro, ballet; y audiovisuales: cortometrajes, largometrajes, cine de animación. Su música es un gran ejemplo de comunicación, y como tal, no deja indiferente a los oyentes. No en vano, la banda sonora de la película *Solas* fue editada y grabada por la Orquesta Ciudad de Málaga, alcanzando gran número de ventas.

Desde sus primeras composiciones en el cine, con *Solas*, *Fugitivas* o *Plenilunio*, hasta las más recientes de *Historias de Lavapiés* o *El país del miedo* el estilo compositivo de Meliveo ha variado adaptándose a cada tipo de película. Su música siempre acompaña a algo. “La música, de alguna manera, manipula las emociones del espectador”, nos cuenta Meliveo. Nunca compone si no es con la película delante. No concibe la música sin la imagen, por eso lo primero que pide a los directores antes de ponerse a componer es la película. Ésta es su mayor fuente de inspiración. Con ella sabe desde el principio qué instrumentos va a utilizar, comienza su propio “montaje musical”. Una vez tiene ese trabajo hecho, pasa a elaborar la métrica, la duración

musical en cada escena. Para ello define el ritmo, el tempo que mejor le va a la escena, para luego enumerar compases.

En sus inicios con Ignacio Nacho se estrena en el cine experimental con propuestas muy arriesgadas que requieren el mismo nivel musical. Esas propuestas le han hecho enriquecerse aun más y tener mucha más amplitud de conocimientos a la hora de componer.

En sus primeros largometrajes, a finales de la década de los 90, la influencia de la música sinfónica, con grandes masas orquestales y predominio de la cuerda se hace bastante palpable. Ejemplo de ello lo tenemos en *Solas*, música que además tiene la oportunidad de ser grabada por la Orquesta Ciudad de Málaga en 1999. También en *Plenilunio* podemos encontrar este tipo de composición. Recordemos que ambas son dramas por lo que tienen ese género en común.

Meliveo tiene muy claro qué tipo de música emplear en cada momento, para cada película. Él se define minimalista, el menos es más, hay que ser lo más expresivo posible con el mínimo número de elementos. Pero siempre tiene presente nuevas tendencias, nuevos estilos musicales, que enriquezcan aun más su propio estilo, que le muestren nuevos caminos de expresión. También intenta descartar la música descriptiva haciendo uso de lo que ha aprendido del maestro Rota y su trilogía de *El Padrino*. Emplea una música que no es quizás la más evidente según la imagen pero que incrementa la expresión de la imagen en sí. No acompaña, eleva. Ha tocado toda clase de estilos y culturas, donde han tenido lugar el flamenco, el jazz, el pop, el dodecafonismo, la música new age, ...

Hasta el momento, no existe un estudio específico sobre la figura del compositor, su obra o sus rasgos estilísticos a la hora de componer. Pertenece a una nueva generación de compositores andaluces y españoles que trinufan en la gran pantalla trabajando con grandes directores de la actualidad del panorama nacional e internacional.

Uno de esos grandes triunfos lo encontramos en la película SOLAS: el nacimiento de la nueva banda sonora en el Cine Andaluz Contemporáneo.

Tal importancia ha ido adquiriendo la música dentro del cine que su evolución ha llegado a descubrir un nuevo término que no pasa desapercibido desde su creación: la banda sonora. Si nos vamos a un diccionario de la lengua española, caben varias definiciones para dicho término:

1. Franja longitudinal de la película cinematográfica, donde está registrado el sonido.
2. Composición musical que acompaña de fondo a las imágenes de una película.

Banda sonora es mucho más que música. Con ella somos capaces de visualizar una película previamente vista, con solo oír su música. ¿Cómo somos capaces de identificar una determinada escena con solo oír unas cuantas notas a través del equipo de música?. Con esto ya se observa el gran parentesco existente entre cine y música. Parentesco que proviene desde los comienzos del cine mudo. Con la aparición del cine sonoro, lejos de perder protagonismo, la música acompaña a la imagen siempre que puede y supone un gran apoyo y refuerzo.

La relación de Andalucía con el cine español ha existido desde los comienzos de este arte en nuestro país. Sobre todo su vinculación se ha visto reflejada durante las décadas de los 40, 50 y 60 en dos aspectos principalmente: sus paisajes, entre los que podemos destacar el famoso desierto de Tabernas, o las costas andaluzas, así como los típicos patios andaluces con sus macetas coloridas; así como también sus personajes, siempre alegres, cómicos, muy unidos a los tópicos andaluces como el flamenco, los toros, las fiestas.

En dichas películas la música no hacía más que reforzar ese carácter andaluz incluyendo melodías típicamente folclóricas, aflamencadas, y con un predominio instrumental hacia la guitarra española.

Sin embargo, el cine empieza a tener importancia en Andalucía desde principios del siglo XXI con directores que comienzan lo que podríamos llamar el movimiento cinematográfico andaluz. Temáticas de actualidad, reflejos de la sociedad en la que vivimos, con una historia que contar. Esa es la nueva corriente del cine andaluz, dejando atrás el folklore, los toros, y el final feliz entre la folklórica y el señorito. Entre esos

nuevos directores que apuestan por el cambio podemos citar a Antonio Cuadri (*El corazón de la tierra*. 2007), Chus Gutiérrez (*Poniente*. 2002), Chiqui Carabante (*Carlos contra el mundo*. 2003), Alberto Rodríguez (*La isla mínima*. 2014, *Grupo 7*. 2012 o *7 vírgenes*), Antonio Banderas (*El camino de los ingleses*. 2006), Benito Zambrano (*La voz dormida*. 2011 o *Solas*. 1999), Dácil Pérez de Guzmán (*La última isla*. 2011), Alfonso Sánchez Fernández (*El mundo es nuestro*. 2012), Paco León (*Carmina o revienta*. 2012), Pedro Sánchez Román (*El altar*. 2013), Fernando Franco (*La herida*. 2013), Manuel Martín Cuenca (*Caníbal*. 2013), Joaquín Ortega (*La flor de Lis*. 2013), Chema Rodríguez (*Anochece en la India*. 2014), David Chamizo (*Maldita venganza*. 2014), Antonio Hens (*La partida*. 2013), Gonzalo Bendala (*Asesinos inocentes*. 2014), Isidro Sánchez (*No me contéis entre vosotros*. 2015) o Julio Fraga (*Seis y medio*. 2015), muchos de ellos respaldados por la crítica nacional e internacional.

Dentro de este nacimiento del cine andaluz, las bandas sonoras que acompañan a esas películas han ido sufriendo modificaciones, para ir adaptándose a las nuevas tendencias musicales y a las nuevas exigencias de los espectadores. Una música que cuenta una realidad y define a sus personajes, a la vez que está totalmente integrada en la imagen. Imagen y música se funden en un solo cuerpo audiovisual que llega a todos los espectadores.

“El espectador debe creer que esas lágrimas que le caen al ver un film dramático, son producidas por la buena interpretación de los actores, por la puesta en escena, pero que para nada tiene que ver con esa pieza musical que está sonando de fondo, y que, de alguna manera, le pone los sentimientos a flor de piel para que surjan esas lágrimas”¹(Meliveo, entrevista 2010)

1.2. METODOLOGÍA

1.2.1. HIPÓTESIS

El objeto de estudio de esta investigación consistirá en el acercamiento y el estudio de la obra compositiva del maestro Antonio Meliveo creada para el cine. Para ello

¹ Entrevista en profundidad realizada por María Jesús Bedoya en septiembre de 2010. Mirar Anexo II

planteamos la siguiente hipótesis de partida: la música como lenguaje de comunicación que es, es un elemento comunicador que relacionado con las artes audiovisuales, en nuestro caso el cine, interviene intensamente en el significado total de la obra, la película.

Para lograr confirmar o rebatir nuestra hipótesis y obtener resultados hemos seleccionado un corpus de estudio formado por una selección de películas realizadas entre los años 1999 y 2011. Para esta selección hemos tenido en cuenta el material conseguido tanto musical, proporcionado en todo momento por Meliveo, como filmográfico. Dicha selección engloba seis producciones cinematográficas, de las cuales cuatro son largometrajes y dos se corresponden con documentales.

Las cuestiones que vamos a formular en nuestra investigación y que van a dar forma a nuestra hipótesis son las siguientes:

- ¿Qué instrumentación es la más frecuente en las composiciones de Meliveo?
- ¿Tiene alguna relación el tipo de instrumentación utilizado con el factor emotivo que quiere destacar?
- ¿Hay algún elemento musical o compositivo en común en todas las composiciones de Meliveo?
- ¿Se pueden identificar parecidos en melodías de diferentes películas?
- ¿Cuál es la función predominante en la música de cine de Meliveo?

1.2.2. OBJETIVOS

Para responder a nuestros interrogantes, hemos planteado una serie de objetivos analizados dentro de un marco histórico, sociocultural y musical relacionados con el ámbito de la Comunicación. Esos objetivos son los siguientes:

- Contextualizar histórica y musicalmente la música para cine de Antonio Meliveo aportando biografía completa del compositor
- Idear un método de análisis para la música que sea capaz de analizar la música en solitario, para captar conceptos y resultados puramente musicales

tales como: tonalidad, compás, tempo, instrumentación, etc; y un método que analice la función de la música para con la película: la función comunicativa

- Estudiar las composiciones para cine de Meliveo y describir su aportación a la música en relación con la escena de las diferentes películas analizadas

El desarrollo de nuestros objetivos tiene como punto de partida situar histórica y musicalmente a nuestro compositor, Antonio Meliveo. Para ello, realizaremos un breve resumen sobre la aparición de la música de cine, su trayectoria hasta nuestros días y sus compositores más destacados. Siguiendo la línea que nos lleva de lo general a lo particular, pasaremos a centrarnos en la música para el cine español. En este punto también mencionaremos su trayectoria histórica y los compositores más relevantes en el panorama español actual, entre los que se encuentra Meliveo. Y como último nivel en esta trayectoria histórica, desembocaríamos en el cine andaluz, dado que los comienzos de Meliveo lo sitúan en su Andalucía natal. En este apartado desarrollaremos la evolución del cine andaluz desde sus comienzos hasta la actualidad, mencionando directores, productoras más célebres y compositores actuales del panorama cinematográfico.

En el siguiente punto hablaremos de la persona de Antonio Meliveo. Una biografía nos proporcionará información acerca de su vida, su obra, sus influencias musicales y todo aquello relacionado con su profesión que nos ayude a conocer en profundidad la parte más personal y artista de nuestro objeto de estudio, Antonio Meliveo. Para ello, trabajaremos para obtener dicha información de primera mano, realizando una serie de entrevistas que nos aporten los datos solicitados. Estas entrevistas serán en profundidad, como así la describen Taylor y Bogdan. Realizaré varios encuentros cara a cara con Meliveo para que me aporte información sobre su vida, experiencias y situaciones relevantes para mi investigación, que me ayuden a forjar una biografía lo más completa y sincera posible.

Podemos encontrar tres tipos de entrevistas en profundidad según Taylor y Bogdan en su *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados* (1992, 101-102) que son las siguientes:

- La historia de vida: contada en primera persona y con sus propias palabras
- Acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente: un desastre natural
- Entrevistas a un número grande de personas sobre las mismas cuestiones

En nuestro caso nos quedaremos con el primer tipo. La procedencia de las entrevistas será, por un lado, las realizadas por mí de forma particular y privada, y por otro lado, procedente de medios de comunicación e internet. Asimismo, englobaré en este apartado la asistencia a varios actos académicos y sociales protagonizados por Meliveo. De esta manera las entrevistas y los actos públicos que van a formar parte de este trabajo de investigación son las siguientes:

- Entrevista realizada a Antonio Meliveo por Miguel Ángel Ordóñez en agosto de 2007 donde habla de su tipo de cine y de algunas de sus películas
- Entrevista realizada a Antonio Meliveo por María Jesús Bedoya Ruiz en septiembre de 2010 con preguntas sobre su vida, sus preferencias musicales, sus películas y su preparación para componer ante un nuevo proyecto cinematográfico
- Entrevista realizada a Benito Zambrano, director de *Solas* por Margot Molina en diciembre de 1999
- Entrevista con Antonio Meliveo en su estudio para seleccionar películas y música a analizar para mi trabajo de investigación. Julio de 2011
- Homenaje en el Festival de cine Archidona Cinema en octubre 2010 por su película *Mar de plástico*
- Conferencia *La audiovisión: antes de escribir una nota* de Antonio Meliveo en los cursos de la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) en julio de 2011
- Intervención de Antonio Meliveo en Charlas teatrales malagueñas sobre *La música escénica* en octubre 2011

Una vez determinada la contextualización de Meliveo, estudiaremos las composiciones para cine escogidas para este corpus de estudio, que son seis largometrajes producidos entre los años 1999 y 2011. Para este estudio elaboraremos un método de análisis musical y audiovisual que detallaré en profundidad en su

correspondiente apartado. Una vez obtenidos los datos resultantes de estos análisis, podremos obtener unas conclusiones parciales, de cada uno de los largometrajes, y totales, de la comparación final de las 6 obras analizadas. Para ello procederemos a confeccionar unas gráficas comparativas de cada una de las películas para obtener primeramente unos resultados parciales. Finalmente, habrá una gráfica final donde poder apreciar unos resultados conclusivos y totales de las seis obras analizadas que nos aportarán la información suficiente para responder nuestras hipótesis planteadas al principio.

1.3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo de investigación se ha desarrollado gracias a la utilización de varias fuentes que han servido para obtener toda la información que en él se detalla. Primeramente, me he servido de toda la filmografía existente del compositor y de toda la música editada que de sus películas se han hecho. Parte de este material ha sido de fácil obtención, y lo que no estaba a mi alcance, me ha sido proporcionado muy gentilmente por el propio compositor.

Gracias al archivo que el maestro posee de toda su obra musical y filmografía, he podido alcanzar una información plena del compositor y poder hacer un trabajo más completo y exhaustivo de toda la obra.

Por otra parte, toda la música escrita existente me ha sido facilitada igualmente por el propio compositor, pues tengo que decir que ninguna partitura se haya editada, con lo cual me he sentido muy afortunada de tener materiales tan valiosos y únicos en mis manos con los que poder trabajar e investigar.

Por seguir un orden cronológico de esta tesis, hemos considerado apropiado dar una pequeña justificación a todos y cada uno de los capítulos que conforman este trabajo de la siguiente manera:

ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS DIFERENTES CAPÍTULOS Y APARTADOS DE ESTE TRABAJO:



I. Capítulo 1: Objeto de estudio: Antonio Meliveo

Capítulo dedicado a presentar dicha tesis doctoral. Se tratarán varios apartados con sus respectivas explicaciones. Comenzaremos con una **introducción** donde se explicará brevemente la base de investigación de este trabajo. Mencionaremos brevemente la faceta de **Antonio Meliveo: compositor de cine** como acercamiento a su obra. Seguiremos con el apartado de la **metodología**, describiendo sus objetivos y finalizaremos el bloque con un **desarrollo de la investigación** explicando los pasos a seguir en este trabajo y los apartados con los que nos vamos a encontrar.

II. Capítulo 2: Antonio Meliveo: trayectoria, influencias y obra

Comenzaremos con el **contexto histórico de la figura del compositor** donde se explicarán las diferentes **etapas** dentro de su trayectoria profesional y las **influencias musicales** que han marcado su estilo. Toda esta información ha sido proporcionada por el propio compositor, que con su amabilidad y desinteresada colaboración, ha hecho posible que podamos conocer mejor su persona y su obra concediendo entrevistas y proporcionando información que sobre él se ha publicado a lo largo de su trayectoria. Y por último, pasaremos a hablar de sus películas en el apartado **Antonio Meliveo y el**

cine, donde nos centraremos en los seis largometrajes seleccionados para nuestro trabajo, conociendo ficha técnica y sinopsis.

III. Capítulo 3: La música en el cine

Nos centraremos en la **trayectoria y evolución de la música de cine**, desde los comienzos hasta nuestros días para dar paso a los **antecedentes musicales del cine español**. Exploraremos el grupo de compositores españoles de los siglos XX y XXI que han formado parte de la historia de nuestro cine para seguir subiendo a otro nivel más cercano, los **antecedentes musicales del cine andaluz**. Llegados a este punto narraremos la producción andaluza en el cine mudo y sonoro, las diferentes productoras, directores importantes y el cine del nuevo siglo, que se presenta innovador y renovado.

IV. Capítulo 4: La música para cine de Antonio Meliveo

Antes de adentrarnos en la música de cine, haremos un breve estudio acerca de cómo es tratada por la sociedad en la actualidad, su influencia en el ámbito cultural y sus diferentes formas de transmitirse. Para ello nos plantearemos varias cuestiones que nos ayuden a enfocar nuestro trabajo: **¿Qué es música?**, **¿Cómo la percibimos?** o **¿Cómo se manifiesta en la cultura de nuestros días?** Son algunas de esas cuestiones. Estas respuestas nos van ayudar y guiar para tratar el tema de **la música en la comunicación audiovisual**, y más concretamente, la música para cine de Antonio meliveo. Ya tenemos el enfoque directo hacia nuestro punto de investigación que lo complementaremos desarrollando otros dos puntos que son el **análisis musical**, tratando y definiendo todos los conceptos musicales que vamos a utilizar en nuestros análisis y el **análisis audiovisual**, donde definiremos todos los parámetros relacionados con el binomio imagen/música que vamos a utilizar para realizar nuestro análisis. Películas, música, partituras,... todo ello se engloba en este bloque de una manera más detallada y explicada para que pueda llegar al lector con total cercanía y entusiasmo tal y como yo lo he vivido. Ambos análisis estarán reflejados en una tabla con sus correspondientes parámetros y al final de cada película, se pondrán de relieve las conclusiones obtenidas de dicha película y su representación en gráficas para una mayor comprensión visual.

V. Capítulo 5: Conclusiones finales

Hemos llegado al punto de cierre de nuestra investigación. El propósito de nuestro estudio queda reflejado en este apartado donde las conclusiones obtenidas van a dar respuesta a todas nuestras preguntas formuladas en un principio y por las cuales hemos desarrollado todos y cada uno de los bloques de este trabajo, con sus dificultades y sus limitaciones. Las conclusiones han de ser claras y bien argumentadas teniendo en cuenta todos los datos procedentes de la investigación. Para ello, nos serviremos de las conclusiones parciales de cada uno de los seis largometrajes analizados. Al igual que con las conclusiones parciales, nos ayudaremos de unas gráficas para mostrar los valores resultantes de esta investigación con más claridad.

VI. Capítulo 6: Fuentes

Todas las referencias bibliográficas tienen cabida en este bloque: libros, entrevistas, artículos de prensa, artículos procedentes de internet, filmografías y webgráficas.

VII. Capítulo 7: Anexos

En este bloque incluiremos todo el material complementario de nuestro trabajo que nos ha servido para desarrollar algunas cuestiones y profundizar en ciertos aspectos del corpus del trabajo. Empezaremos por la **producción completa de Antonio Meliveo**, desde el teatro hasta los cortos pasando por los anuncios publicitarios. También encontraremos las **entrevistas y artículos** en su totalidad. La **ficha técnica de las películas** producidas a lo largo de su carrera, así como las carátulas de las **B.S.O. editadas**. Y para terminar, un interesante documento fotográfico de los **instrumentos étnicos** poco convencionales que han ido apareciendo en varias de sus películas.



A. Meliveo en una de sus últimas apariciones (2015)

CAPÍTULO 2. ANTONIO MELIVEO: TRAYECTORIA, INFLUENCIAS Y OBRA

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA FIGURA DEL COMPOSITOR

2.1.2. PRIMERA ETAPA: INICIOS

Antonio Meliveo nace en Málaga el 20 de Enero de 1958 en el seno de una familia numerosa, son 9 hermanos, y amante de la música. Su padre, médico de profesión, y la televisión fueron sus grandes influencias musicales. Desde pequeño pertenecía a un coro infantil dirigido por su padre y en el que también estaban sus hermanos, y a los 11 años ya pisó el Teatro Cervantes con obras como *La Bohème*, *Otello* o *Agua, azucarillos y aguardiente*. Gracias a estas actuaciones conoció a personalidades muy importantes dentro del mundo de la ópera como Alfredo Kraus. No es de extrañar que la ópera tenga gran relevancia en la vida de nuestro compositor como él mismo nos confiesa. De pequeño recuerda discos en su casa tales como el Aleluya de Haendel o la banda sonora de *7 Novias para 7 hermanos*. Dos géneros musicales muy distintos, pero de gran calidad.

Otra atracción musical la vivió de la televisión. Le entusiasmaba la música que rodeaba las series de televisión, los dibujos animados, las películas de ciencia ficción, los musicales. Soñaba con que algún día fuese su música la que pudiese escuchar a través de la televisión.

Para ello su padre, muy interesado en el estudio musical, lo inició en la música llevándolo a dar clases desde muy temprana edad (6, 7 años) con una profesora algo mayor, para, más tarde, comenzar sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de su ciudad natal (Málaga). Realiza algunos cursos de Solfeo y Piano, hasta que a la edad de 14, 15 años se siente fascinado por ese nuevo estilo musical que irrumpía en todo el mundo con gran fuerza y que no es otro que el Rock and Roll. Tal es su fascinación, que abandona sus estudios musicales, demasiado conservadores para él, del Conservatorio y comienza a estudiar por su cuenta este nuevo estilo musical que aun no había llegado a los Conservatorios.

Pasados los años de euforia y la complicada edad de la adolescencia, se casa y a los 21 años decide volver al Conservatorio y reanudar sus estudios por interés propio.

Quería ser compositor y tenía necesidad de aprender, sed de conocimientos. Su propósito nunca fue obtener un título, sino aprender y dedicar su vida a ello, por eso cuando cumplió su propósito, abandonó sus estudios y se hizo actor de teatro. Trabajó en varias compañías tales como Teatroz, Acuario Teatro, Teatro del Gato, El espejo negro, Anthares Teatro o Dintel. Aprendió a desenvolverse dentro del mundo de teatro no sólo actuando, también fue iluminador, escenógrafo o técnico de sonido entre otras cosas convirtiéndose así en uno de los personajes relevantes del teatro independiente malagueño surgido a finales de los setenta.

Algunas de sus bandas sonoras originales para teatro (*Farsa musical para un títere, Rama o A la caza de Bernarda Alba –El musical–*) demuestran la gran versatilidad de este artista. Recuerda con gran emoción el musical *A la caza de Bernarda Alba*, cuya música lo llevó a lo más alto. Así, afirma Meliveo:

Este musical empezó en broma, continuó en broma, pero acabó muy en serio, porque tuvimos una obra que acabó siendo un pelotazo. Nunca se había hecho algo así y menos en Andalucía. Un drama de toda la vida lo convertimos en medio comedia, pero respetando el espíritu del texto de Lorca.

2.1.3. SEGUNDA ETAPA : PLENITUD COMPOSITORA

La producción teatral en su primera etapa es extensa y fructífera, lo cual le impulsa a intentar hacerse un hueco importante dentro del ámbito de los medios audiovisuales, y gracias a ello, en 1986 le llega su primera oportunidad cinematográfica con el cortometraje *Por un puñado de agua* dirigido por él mismo. A este corto le siguieron otros tantos como *Clean Money* o *Los héroes de la frontera* hasta que en 1997 llega su primer largometraje *Júpiter* dirigida por el malagueño Ignacio Nacho. Ambos se conocieron en el teatro y coincidieron en una gira por China. Tanto fue el entusiasmo de Nacho por estas tierras que decidió volver al Lejano Oriente para impregnarse de su cultura. Cuando regresó a España de ese segundo viaje le contó a Meliveo la intención de realizar un largometraje contando con su música. Mes y medio después, *Júpiter* era

una realidad y Meliveo se puso manos a la obra. Cuenta Meliveo² que el cine de Nacho es realmente sorprendente, así que su intención es ser también sorprendente con su música, por lo que se convierte en una experiencia bastante enriquecedora musicalmente hablando. Director y compositor han trabajado juntos en cinco ocasiones, ya sea en cortometrajes o en largometrajes, la última el largometraje *Poliedro* en 2004.

Sin embargo, el gran reconocimiento a nivel nacional e internacional le llega con el largometraje *Solas* de Benito Zambrano. Una música convencional para una película de semejantes características, así la describe Meliveo como:

Película de mucha calidad y fuerza, un cine sobrio y sencillo donde no se busca reinventar nada, sólo narrar una historia de la mejor forma posible. Yo pretendía dos cosas: apiadarme de los personajes y reforzar su soledad con notas muy distantes unas de otras, que el eco te diera sensación de distancia.

Recibió el Premio del Público en el Festival de Berlín 1999, fue nominada a los Premios Goya por mejor Banda Sonora Original, y a los Premios de la Música S.G.A.E. por mejor Banda Sonora de obra cinematográfica. No se puede comenzar un nuevo siglo de mejor manera.

Ya en el año 2000 siguen los éxitos con películas como *Fugitivas* de Miguel Hermoso y *Plenilunio* de Imanol Uribe, cuyas bandas sonoras han sido igualmente reconocidas en España y fuera de nuestras fronteras.

En *Fugitivas* hubo quien definió su música como flamenco-fusión. Es una posible definición, aunque detrás de eso se esconden influencias musicales judías, árabes, griegas o mediterráneas, como comenta el propio Meliveo. Finalmente se pretendió dar un valor únicamente comercial a dicha Banda Sonora y sólo encontramos en el disco dos títulos de la mano de Antonio Meliveo.

Sin embargo en *Plenilunio* la experiencia es otra completamente distinta. Meliveo construye música para la tristeza y la desolación, a la vez que resalta la psicopatía del

² Entrevista en profundidad realizada por M. Jesús Bedoya (2010). Mirar Anexo II

personaje trastornado de la película. Cuenta con la colaboración del que, a partir de ese momento, es para él un referente importante dentro de la música, el violinista y director de Orquesta Michael Thomas.

Si antes hacíamos referencia a sus cinco colaboraciones con Ignacio Nacho, igualmente ha colaborado en varias ocasiones con el director sevillano Benito Zambrano. Así, en 2001 trabajan juntos en *Padre coraje*, serie televisiva que consta de tres largometrajes donde la partitura se muestra turbia, densa, urbana, conectada a los bajos fondos. El mismo compositor relata que más que tres capítulos eran tres películas completas cada una relatando un aspecto de la lucha de aquel padre: la muerte y el entierro del chaval, la trama del padre buscando a los asesinos de su hijo, y por último, el juicio y su veredicto final.

En el año 2002 se atreve con el largometraje de animación *El embrujo del Sur* de Juanba Berasategui. Al ser una película de animación, la realización de la misma es más lenta, lo que conlleva que el compositor dispone de más tiempo de lo habitual para realizar dicha Banda Sonora. Fueron cuatro o cinco meses de trabajo en el que sólo disponía de las imágenes sin sonido, vacías por completo, para poder realizar su música.

Ese mismo año compone la música de *Los novios búlgaros* del director Eloy de la Iglesia. Una música cuyo tema central está marcado por las raíces étnicas. El acordeón tiene una presencia importante en las culturas turca, centroeuropea y gitana de los Países del Este. También son significativas las “voces búlgaras” que aparecen en la música, aconsejadas por el director de la película, pues son de la misma procedencia que uno de los protagonistas de la película.

2004 fue otro año significativo en la trayectoria de Meliveo, pues comienza a trabajar con el director José Luis García Sánchez, estrenando *María querida*. Este trabajo es de aires más impresionistas, con un uso muy especial del piano. García Sánchez le dio total libertad para la composición musical y quedó un trabajo muy convincente y satisfactorio por parte de Meliveo. A esta producción seguirán 4 más donde colaborarán juntos.

En *La semana que viene sin falta* (San Mateo, 2005) encontramos un trabajo muy acústico y electrónico aunque algo breve. Su Banda Sonora también fue realizada para

finés comerciales y todas las intervenciones del disco son de grupos musicales. Es la primera película de género cómico en la que interviene Meliveo y según palabras textuales del compositor: “No soy buen compositor de comedias. Creo que una música hecha para una comedia debe ser seria, y cuanto más lo sea, más reforzará los elementos cómicos”. (Meliveo. Entrevista 2007).

En el año 2006 llegará la superproducción *El camino de los ingleses* de Antonio Banderas. En esta película Meliveo realiza uno de los trabajos más arduos de su carrera como compositor de Bandas Sonoras, pues tiene que componer cerca de 90 minutos de música, mientras que la música de una Banda Sonora tiene de media unos 60 minutos. Esto demuestra la enorme importancia que tiene la música en esta película, pues está presente en gran parte de la misma. Fue un trabajo largo y denso, pero finalmente Meliveo supo complacer a Banderas. Podemos encontrar tres temas importantes que van apareciendo en varias ocasiones y de diferente manera. Una música minimalista para una película impresionista llena de conceptos anímicos y de sueños.

En 2007 comienza la tv movie basada en la obra de Valle Inclán *Martes de Carnaval* con el director José Luis García Sánchez. *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del capitán* serán las primeras. El objetivo de esta iniciativa es plasmar en imágenes, a través del cine, lo mejor de la literatura española, esta vez de la mano de Valle-Inclán. Una música que recuerda la época en la que transcurre la historia, principios del siglo XX, en un país gobernado por la figura de Primo de Rivera, donde la sátira y la exageración se ponen de manifiesto. La última de la saga, *La hija del capitán* verá la luz en 2008, año en el que compone música para otras dos producciones españolas como son *3 Días* y *Prime Time*. De la primera, del director Francisco Javier Gutiérrez, el mismo Meliveo (entrevista, 2008) relata que: “(...) refleja la inocencia y la perversidad, el heroísmo y el egoísmo, la vida y la muerte, el calor y el escalofrío, lo grande y lo pequeño. Espero que un agradable estremecimiento de terror sobrenatural recorra vuestra espalda cuando escuchéis esta partitura”. *Prime Time*, ópera prima de Luis Calvo, nace como reflejo de nuestra sociedad actual y las cosas que se han convertido en productos de consumo, sin importar el sufrimiento de las personas, la explotación comercial de su privacidad o la humillación pública. Partiendo de estas premisas, *Prime Time* surge como un juego macabro que se atreve a aventurar cual puede ser el siguiente

paso que daremos buscando el entretenimiento a costa de la dignidad humana. *Prime Time* se define como un thriller psicológico donde se dan cita la acción y la reflexión; la crueldad y la piedad; la angustia y la esperanza.

Los sabios de Córdoba, película documental sobre un tema de gran actualidad, hará su primera aparición el 3 de Mayo de 2010 en la sede de la Diputación Provincial de Córdoba, para luego viajar a Nueva York y hacer allí su presentación a nivel internacional en la sede Internacional de la ONU. Constituye un proyecto de gran repercusión por la temática tratada y la participación de países como España, Estados Unidos, Egipto, Marruecos, Palestina o Israel.

Ese mismo año, en Octubre en el Festival de Cine de Archidona, se estrena el largometraje *Mar de plástico*, primera producción como directora de la actriz Silvia Munt, en el cual tuve el privilegio de estar presente. Narra la temática de la inmigración ilegal en las costas de Andalucía y de la encrucijada que tienen que padecer para llegar a tierras españolas y aspirar a tener una vida mejor pagando un precio demasiado elevado. La música queda asociada en todo momento a la mezcla cultural que la película refleja, tanto en la utilización de melodías como en la de instrumentos.

2011 será un año bastante fructífero con varias producciones que verán la luz. Encontramos otra directora, Celia Novis, que dirigió *De vampiras y otros síntomas*, película documental que trata la vida cinematográfica de José Ramón Larraz, cineasta español que trabajó en Inglaterra. *Barreiros, el Henry Ford español*, largometraje de Simón Casal, *El último magnate*, otro largometraje documental de José Antonio Hergueta y Olivier Van der Zee, y *Los muertos no se tocan, nene* de José Luis García Sánchez.

En 2012 regresa con el cine de animación trabajando con Juanba Berasategui en el largometraje *El lazarillo de Tormes*, un clásico de la literatura universal llevado al cine infantil por primera vez.

En los últimos años encontramos *Bajo Tauro y Orión* (2013) largometraje documental dirigido por el alemán Michael Meert, que narra la vida de dos grandes

figuras del toreo como son Luis Francisco Esplá y su hijo. *Historias de Lavapiés* (2014) de Ramón Luque que pretende mostrar toda la realidad del barrio madrileño de Lavapiés a través de sus vecinos. Y por último, el trabajo más reciente *El país del miedo*, de Francisco Espada estrenada este mismo año y que trata un tema de rabiosa actualidad como es el acoso escolar entre los adolescentes, también denominado bullying.

Para nuestro trabajo de investigación, nos vamos a centrar en este segundo periodo de la última mitad del siglo XX, y en los comienzos del siglo XXI, que son los periodos más cercanos a la música de nuestro compositor Antonio Meliveo.



A. Meliveo en su Málaga natal

2.2. INFLUENCIAS MUSICALES EN ANTONIO MELIVEO

Su entusiasmo por el cine americano y europeo le lleva a conocer música de multitud de compositores extranjeros que van unidos a diversos estilos musicales que hacen que paralelamente influyan en él y en sus composiciones. Se produce un pluralismo cultural y musical que da lugar a la convivencia de múltiples estilos musicales característicos de lo que denominamos música contemporánea, y que es más que evidente a partir de los años 60. Ninguno perdura mucho tiempo, y van surgiendo influenciados por una serie de hechos y de cambios en la sociedad.

Entre sus compositores referentes menciona a Bernard Herrmann (1911–1975), seguidor de la música de Héctor Berlioz, figura destacada del Romanticismo musical.

La estética musical de este periodo se caracteriza por el sentimiento y la emoción, parámetros fundamentales en la composición de Meliveo. La colaboración más destacada de Herrmann es la que mantuvo con el director de cine Alfred Hitchcock, por lo que su música está cargada de tensión, suspense y terror, en la mayoría de las situaciones.

Sin embargo, la música que le lleva a dedicarse al cine y a vivir de ello, es la música de Nino Rota (1911-1979) en la saga de *El Padrino*. Para Meliveo es uno de los mejores compositores cinematográficos. Su forma magistral de acompañar a la imagen y de provocar un sentimiento en todo su esplendor al espectador, es muy elogiado por Meliveo. Rota es un compositor italiano, descendiente de músicos, con un gran número de obras en su haber.

Son varios los estilos influyentes en su música de cine, dependiendo de la necesidad de la escena de la película. En Plenilunio, aparece un número de Jazz³, “Flying to the moon” que alterna con la música interpretada por cuerda, chelo y bajo que predomina

³ Nace a comienzos del siglo XX entre la población negra del sur de Estados Unidos y fue el resultado de la mezcla de dos culturas musicales diferentes: la europea y la africana. La ciudad de Nueva Orleans es considerada la cuna del jazz. Podemos decir que ha marcado más que ninguna otra tendencia el desarrollo de la música del siglo XX. Entre sus características podemos resaltar las siguientes: se basa en la improvisación y no en la interpretación fiel de una obra escrita como sucede en la tradicional música europea. De manera que se pueden suceder dos versiones distintas de un mismo tema dando lugar a dos obras diferentes; destaca el ritmo: su peculiar ritmo sincopado produce una estimulante sensación rítmica llamada swing (particular tensión en la interpretación, propia de los músicos y cantantes negros. Afecta a diversos elementos, como el ritmo y el fraseo, y constituye una característica esencial del jazz). En los primeros años del siglo XX el blues (canción o tema instrumental de ritmo lento y tono melancólico. El término proviene del inglés y significa “tristeza, melancolía”) y los espirituales (cantos religiosos originarios de la población negra del sur de Estados Unidos) serán los palos más representativos de este tipo de música, así como el ragtime (Género de origen afroamericano que, junto con el blues, es la base del jazz. Es una música muy sincopada, caracterizada por un bajo monótono), un estilo de música para piano de ritmo sincopado y escrito en partitura. El jazz temprano surgió de las bandas callejeras de músicos negros de Nueva Orleans, que mezclaron blues y ragtime. En este primer estilo, un grupo de seis a ocho músicos con instrumentos de viento y percusión tocaban en desfiles, picnics y marchas de funerales, improvisando todos a la vez.

En torno a la tercera década del siglo XX, los músicos de Nueva Orleans tuvieron que emigrar al norte en busca de trabajo y mejores condiciones sociales, expandiendo el jazz por ricas ciudades como Chicago o Nueva York, Louis Armstrong fue la principal figura de esta época del jazz, conocida como dixieland o estilo Chicago. Durante esta época el jazz dejó de ser música basada en la improvisación colectiva de variaciones y adornos de una melodía para pasar a la improvisación individual de líneas melódicas originales de gran fuerza expresiva, basadas únicamente en la armonía de una canción.

en toda la película. Ritmos de rock⁴ y pop⁵ se dejan escuchar en *El camino de los ingleses* (Banderas, 2006) o *La semana que viene sin falta* (San Mateo, 2005).

Las tres últimas décadas del siglo XX serán el principal referente musical de nuestro compositor, hasta que él mismo defina su propio estilo de música. En este periodo musical, destaca la pluralidad de estilos, de técnicas compositivas y de compositores. Un mismo compositor convive con varios estilos musicales a la vez dentro de su carrera, sin decantarse obligatoriamente por alguno de ellos.

La atonalidad⁶ está presente a lo largo de su producción musical. Este tipo de música atonal pretende evitar cualquier tipo de referencia tonal. No sugiere centros polares definidos ni tónicas. No hay ningún precepto que la guíe, por eso podemos hablar de música libre, pero con coherencia, forma y unidad.

⁴ Nace de la música popular urbana de los años 50 en Estados Unidos con el nombre de Rock and Roll. Se puede decir que es una mezcla de la música country y del rhythm and blues. Su éxito estuvo relacionado con determinados factores sociales y culturales tales como: expansión de la economía de consumo en los países occidentales, desarrollo de los medios de comunicación de masas o aumento de la capacidad adquisitiva de los adolescentes que adoptaron el rock como forma de expresión de sus actitudes y valores.

Se reconoce como primera estrella del rock al cantante Elvis Presley, gracias al cual, el rock se introdujo en Europa. A principios de los 60, cuando el rock se encuentra sufriendo su primera crisis, aparecen grupos musicales que lo van a reforzar, volviendo a situarlo en lo más alto. Estos grupos aparecen desde distintos lugares como son Inglaterra, de la mano de The Beatles; y de Estados Unidos con Bob Dylan a la cabeza.

En la década de los 70, el rock se diversificó en multitud de estilos entre los cuales destacamos los siguientes: Jazz-rock o Fusion: mezcla del rock con el blues; Folk-rock: mezcla de música tradicional folklórica con el rock; Rock sinfónico: añade a la formación instrumental típica del rock instrumentos clásicos e incluso orquestas sinfónicas; Hard rock: mezcla entre el rock and roll y el blues rock.

⁵ Se puede decir que surge en la década de los 60 de la mano de un grupo inglés: los Rolling Stones. Su actitud, rebelde e inconformista, da lugar a una muestra de rebelión total manifestándose tanto en sus letras como en su forma de moverse. Igualmente, su música se ve complementada de dos maneras distintas: en la instrumentación encontramos dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y una batería, a los que se le van añadiendo más instrumentos según criterios de los nuevos intérpretes de esta música; tanto los instrumentos como la voz cantante, se ven electrificados gracias a las nuevas tecnologías ayudándose de sintetizadores, pedaleras para la guitarra eléctrica, cajas de ritmos, etc.

⁶ Considerado el proceso revolucionario más importante del siglo XX. Hace su primera aparición en Alemania y en el marco de una estética muy concreta, el Expresionismo, una de las vanguardias de principios del siglo XX. Los primeros en llevarla a cabo fueron Schoenberg, Berg y Webern. Este tipo de música va a ser muy utilizada por los músicos de todo el siglo XX.

Es el arte contemporáneo⁷, un arte en el que todo está permitido, siempre que se haga un uso original y coherente del mismo utilizando bien todos los parámetros musicales: altura, timbre, duración, matiz, modos de ataque,...

Su música busca mover emociones, alterar los estados de ánimo. No es una música propiamente identificativa de personajes, como se supone que se asociaría cada leitmotiv, sino que va asociada a sentimientos. Tiene un gran interés por innovar musicalmente. Afirma que tiene sus propias referencias compositivas en músicos que admira profundamente, pero que en lugar de tratar de imitar sus virtudes musicales, intenta abstraer el concepto de aplicación de la música a la imagen.

Nuestro compositor, Antonio Meliveo, se define seguidor del Minimalismo⁸. En definitiva el Minimalismo hay que entenderlo como un nuevo valor estético que pretende recrearse en el tiempo para poder disfrutar más de la música basándose en la repetición constante de elementos básicos.

⁷ Uno de los primeros estilos musicales contemporáneos en aparecer fue el Serialismo integral, cuya definición es extender el concepto de serie a todos los parámetros musicales. Reemplaza la noción de compás y pulso por un sistema que, partiendo de un valor determinado, multiplica ese valor, por lo que es una música sin una métrica convencional. Usa un ritmo no retrógrado: suena igual de principio a fin; usa material de fuentes muy diversas en préstamo: canto hindú, canto gregoriano, canto de los pájaros. Sus máximos representantes son Messiaen, Boulez y Stockhausen.

⁸ Corriente musical aparecida en la década de los 60 en Estados Unidos que defiende un tipo de composiciones basadas en células rítmicas y melódicas muy breves que se repiten sin cesar, con escasas variaciones armónicas y tímbricas, donde la densidad sonora es escasa. Es decir, se desarrolla una secuencia musical de gran extensión o duración a partir de un material muy limitado, como por ejemplo una célula rítmica o un acorde desplegado, mediante una aplicación de unos procedimientos también limitados como la permutación, reducción, desplazamiento o superposición, que someten dicho material a una serie de cambios prácticamente autorregulados y apenas perceptibles. Sus características son las siguientes: armonía consonante, pulsos constantes, lentas transformaciones y reiteración de las frases musicales en pequeñas unidades como figuras, motivos y células. Se expandió hasta ser el estilo más popular de la música experimental del siglo XX. En sus inicios llegó a involucrar a docenas de compositores, a pesar de que sólo cuatro de ellos lograron relevancia: Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, y La Monte Young. En Europa sus mayores exponentes son Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Michael Nyman, Gavin Bryars, Steve Martland, Henryk Górecki, Arvo Pärt, Wim Mertens y John Tavener. La música minimalista tiene sus orígenes tanto en las corrientes del conceptualismo como de la música dodecafonista. El primer trabajo identificable de esta corriente es la composición del trío de cuerdas en 1958 que diseñó La Monte Young. La música se escribe empleando las técnicas dodecafonistas, pero las notas se extienden en el tiempo enormemente; la primera nota en la composición se sostiene en un tiempo de cuatro minutos y 33 segundos.

En el año 1963 Riley compuso dos trabajos de música electrónica, "Mescaline Mix" y "The Gift", empleando el retraso de las grabadoras electrónicas. Después en 1964 compone "In C" con frases repetidas durante su ejecución. El trabajo fue compuesto para un grupo de instrumentos. En los años 1965 y 1966 Steve Reich produce tres composiciones, "It's Gonna Rain", "Come Out (Reich)" y "Piano Phase" para actuaciones en directo, que introducen la idea de desplazamiento de fase, es decir, son melodías con frases musicales casi idénticas pero desplazadas en el tiempo, y que poseen además diferentes velocidades de ejecución la una con respecto a la otra.

Hacia finales del siglo XX, con las nuevas tecnologías en pleno auge, la meca del cine se verá beneficiada en todo lo relacionado con la música y los efectos sonoros, gracias a los nuevos ordenadores y los potentes programas existentes para ello. Meliveo no se queda al margen y se sirve de ayuda en determinadas ocasiones de este maravilloso instrumental. Es aquí cuando da paso a la música estocástica⁹, basada en el uso del ordenador y de la estadística a la hora de realizar la composición musical. De esta manera podrá experimentar con tímbricas y sonoridades de muy diversos orígenes por medio de instrumentos musicales que el ordenador ofrece y que prescinde del músico intérprete que la realice. Esto le da más variedad musical y más juego a la hora de elegir el estilo musical que mejor le irá a su composición y que mejor encajará con la trama contada en la película.

A la vez que surgen nuevas maneras de componer, siguen apareciendo nuevas corrientes musicales, que no permanecerán mucho en el tiempo, pero que tendrán su mayor o menor repercusión. Y gracias a esa repercusión, Meliveo adoptará algunas de ellas en su música. La más predominante será la música étnica o world music, que intenta la fusión musical de distintas culturas. Esta fusión la observamos principalmente en las películas *Fugitivas* y *Mar de plástico* donde además en esta última la historia versa sobre dos personas de diferente etnia y cultura. La música New Age¹⁰ también tiene gran protagonismo entre las preferencias de Meliveo.

2.3. ANTONIO MELIVEO Y EL CINE

La producción cinematográfica de Meliveo es extensa con obras compuestas para nuestro cine y más allá de nuestras fronteras. Sin embargo, para mi trabajo de investigación he llevado a cabo una selección basándome en los consejos de Meliveo y

⁹ Surge como reacción al serialismo integral y la aleatoriedad. Rechaza el serialismo porque su música suena caótica, y considera la aleatoriedad como una abdicación del compositor en el intérprete. La música estocástica es indeterminada en cuanto a sus detalles concretos, pero tiende hacia un resultado definido y predecible. Su compositor más importante es Yannis Xenakis (1922-2001), cuya técnica compositiva se encuadra dentro de la teoría de las probabilidades. En sus años de colaboración con el arquitecto Le Corbusier, Xenakis se da cuenta de que arquitectura y música están muy relacionadas gracias a las matemáticas, y hace uso de ellas para estructurar la obra musical. Su intención es transferir leyes universales a los sonidos pero que esto sea perceptible en la audición. Para entender su música es requisito indispensable analizar su obra matemáticamente. Una de sus obras más importantes es "Metástasis" (1954) en la que utiliza clusters y muchos glisandos.

¹⁰ Mezcla de música pop con instrumentos de música clásica.

en el material fílmico y musical de que disponía. Para ello, voy a hacer un estudio detallado de una selección de sus largometrajes, incluyendo dos documentales, donde analizaré el binomio música-imagen, como parte principal de mi investigación.

Los largometrajes seleccionados se corresponden, excepto uno, a producciones del siglo XXI, andaluzas, españolas e internacionales, de las cuales he obtenido la música escrita compuesta por Meliveo para poder tener acceso directo a toda la parte musical y completar al máximo el análisis de la misma. Estas producciones son las siguientes:

2.3.1. SOLAS (1999)

La historia de este largometraje es bastante curiosa. Cuando el productor de la misma, el sevillano Antonio Pérez, se puso en contacto con Meliveo, no le describió un camino de rosas, precisamente. El dato más llamativo es el bajo presupuesto económico con el que contaba la película como menciona A. Hernández en su artículo *Análisis del documento fílmico* (2007, 20-58). Apenas dio para contratar a los actores, algunos de los cuales estaban adentrándose aun en este mundo de la interpretación, y para los pocos días de rodaje. Sin embargo menudo futuro le esperaba a esta obra, representante del nuevo cine andaluz.

La película narra el drama en la vida de dos mujeres, madre e hija que no han tenido mucha suerte en la vida. Los padres de María vienen del pueblo a la ciudad, por la hospitalización del padre. Mientras permanece en el hospital, Rosa, la madre, se hospeda en casa de la hija, María, los ratos que descansa de hacer compañía a su marido en el hospital. En esos días, Rosa se da cuenta de la vida que lleva su hija en la ciudad, una vida desgraciada que se deja llevar por el mal camino.

Rosa, es una mujer de su casa, que nunca ha salido del pueblo, y que ha criado a 4 hijos. Su matrimonio no ha sido un camino de rosas, pues su marido, ha sido mujeriego, borracho, maltratador y mal padre. Ha vivido siempre asustada y sumisa a su marido.

María llega a la ciudad, huyendo de lo que veía en su casa, pero la vida no la ha tratado muy bien. Tiene 35 años, trabaja de limpiadora donde puede, y mantiene una relación inestable con un camionero que no quiere ataduras ni formalidad de pareja.

Esta situación la lleva a la bebida y al sufrimiento. Además, se queda embarazada, y el camionero le dice que aborte, que no cuente con él para nada.

En este trío familiar, aparece un vecino de María, el señor Emilio. Es un hombre mayor, asturiano, viudo, que vive con su perro Aquiles, su mejor y único amigo, y que entabla relación con Rosa. Es educado, respetuoso, sabe escuchar y valora a Rosa como nadie lo había hecho anteriormente. Mantienen conversaciones y comparten alguna comida mientras Rosa está sola en casa de María. Esta situación hace que Rosa compare a Emilio con su marido y se de cuenta de la mala vida que ha llevado al lado de su marido. Mientras, va decorando el piso de María como puede. Le compra macetas, le consigue una mecedora, le mantiene la casa en orden.

María no quiere contar lo de su embarazo a su madre, y no tiene claro qué va a hacer. Sigue con la bebida y con un carácter insoportable. En definitiva, se siente muy infeliz. Pero poco a poco, va viendo cómo la presencia de su madre, que al principio era un estorbo para ella, se va convirtiendo en algo bueno y necesario. Desgraciadamente, el padre se recupera de su malestar y recibe el alta hospitalaria. Llega el día en el que los padres regresan al pueblo. Rosa le hace un chaleco de lana como regalo de despedida a su hija para el invierno, y también, a modo de sorpresa, le deja en casa un paquete con un traje de bebé dentro, dejando entrever que sospechaba que María estaba embarazada.

La despedida de Rosa con Emilio fue tierna y dolorosa, pero siempre desde el respeto. Emilio se había encariñado de Rosa y no quería dejar de tener contacto con ella. Una vez en el hospital, Rosa se despide de su hija María y le pide que se cuide mucho y que no se despiste mucho del pueblo. La pobre Rosa vuelve al pueblo a continuar con su desgraciada vida.

Sin embargo, surge una nueva amistad: la de Emilio con María, a quien ve como a la hija que nunca tuvo y que quiere ayudar en la vida. Empiezan a visitarse con regularidad y ella acaba contándole que está embarazada. Le cuenta sus miedos y su infancia, llena de maltrato, gritos y abandonos de su padre. Tiene miedo de que su hijo tenga la misma vida que ella. Además está sola y no se considera un ejemplo de madre. En ese momento, Emilio, en edad de poder ser abuelo, se ofrece como abuelo adoptivo y la

anima a tener a esa criatura. María, que no está acostumbrada a que la ayuden o hagan algo por ella, se pone reacia e incluso llega a insultarlo por la locura que plantea hacer. Emilio se desahoga contándole que perdió un hijo de pequeño y que, por tanto, no puede tener nietos.

Finalmente consigue ablandar el corazón de María y se decide a tener a su hija. Desgraciadamente, Rosa y su marido mueren. Tanto María como Emilio sienten profundamente esa muerte, pero tienen en sus brazos una nueva razón para vivir, una nueva Rosa, que les dará muchos momentos felices mientras vivan, es la hija de María, que ya nació y que se llama igual que su abuela para mantenerla presente en sus vidas.

Año: 1999

Nacionalidad: Española

Director: Benito Zambrano

Guión: Benito Zambrano

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Tote Trenas

Género: Drama

Productora: MAESTRANZA FILMS S.A.

Intérpretes: María Galiana, Ana Fernández, Carlos Álvarez, Antonio Dechent, Paco de Osca, Juan Fernández, Miguel Alcíbar, Pilar Sánchez, Paco Tous, Rosario Lara, Pepa Faraco, Estrella Távora, José Manuel Seda, Magdalena Barbero, Sebastián Haro, Práxedes Nieto, Manolo Linares, Pilar Romero, Gloria de Jesús, María Alfonsa Rosso.

2.3.2. EL CAMINO DE LOS INGLESES (2006)

Miguelito Dávila es un joven de espíritu inquieto al que una enfermedad renal ha llevado a pasar una temporada en el hospital. Allí ha conocido a un hombre culto que le ha abierto la posibilidad de imaginar una vida mejor a través de la poesía, de la aventura interior. Miguelito piensa que un día podrá dejar su trabajo en una pequeña ferretería y ser poeta. En el verano en el que transcurre nuestra historia encuentra a Luli, su musa, y comienza un idilio con ella. Será el mismo verano en el que, junto a sus amigos, un grupo cerrado compuesto por Babirusa, Paco Frontón y Moratalla, emprenda una

andadura que va a resultar crucial en sus vidas. Miguelito va a conocer también a una profesora con la que inicia una relación paralela, al tiempo que Luli es asediada por Cardona, un hombre seductor y mayor que ella. Alguien que, de modo aparentemente desinteresado, le promete ayuda en sus estudios de baile, en su posibilidad de escapar de la realidad gris que le rodea. Cuando Cardona descubra que Miguelito es infiel a Luli, verá abierto un camino para aproximarse a ella, el mismo camino que acabará alejando a Miguelito de su sueño.

Año: 2006

Nacionalidad: Española

Director: Antonio Banderas

Guión: Antonio Soler (Novela: Antonio Soler)

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Xavi Giménez

Género: Drama

Productora: GREEN MOON/SOGEKINE

Reparto: Alberto Amarilla, María Ruiz, Victoria Abril, Juan Diego, Fran Perea, Raúl Arévalo, Félix Gómez, Marta Nieto, Mario Casas, Berta de la Dehesa, Antonio Garrido, Antonio Zafra, Cuca Escribano, Lucio Romero, Ronky Rodríguez, Miguel Ángel Rodríguez.

2.3.3. LOS SABIOS DE CÓRDOBA (2009)

Según su productora MLK¹¹, *Los Sabios de Córdoba* nos conduce desde Nueva York en las horas siguientes a los ataques del 11 de septiembre de 2001, hasta Jerusalén, pasando por España, Marruecos, París, Venecia o El Cairo, en un recorrido que busca trazos del diálogo y de una mítica convivencia en que judíos, cristianos y musulmanes habrían vivido en mutuo respeto y tolerancia. En esta búsqueda seguimos los pasos de dos genios medievales, Maimónides y Averroes, ambos nacidos en la Córdoba andalusí y que, cada cual desde su propia fe, tuvieron el valor de intentar armonizar credo y ciencia, razón y revelación. Si bien sus controvertidas ideas les llevaron a ser rechazados por sus respectivas comunidades (culminando con la quema de los libros de ambos), sus escritos constituyen un vínculo crucial entre la filosofía clásica griega y el

¹¹ www.sabiosdecordoba.blogspot.com.es

pensamiento occidental, y fueron fundamentales para abrir camino desde la Edad Media hasta el Renacimiento y el siglo XX.

Este viaje entre el pasado y el presente está conducido por Jacob Bender, judío norteamericano quien, además de su experiencia como cineasta y realizador, goza de una importante trayectoria a nivel mundial como activista por la paz y el diálogo interreligioso. A lo largo del documental, Bender se encuentra con personas de distintas comunidades y tradiciones que viven en medio de la contradicción y del conflicto por hacer compatible su fe con la modernidad, la democracia y la tolerancia (como Averroes y Maimónides hace ocho siglos). Estos personajes despiertan con frecuencia la hostilidad de aquellos entre los suyos que abogan por una interpretación estricta o literal de sus escrituras sagradas. Estos encuentros en la primera línea del llamado “choque de civilizaciones” se combinan con comentarios de expertos en Al-Ándalus, y de autoridades mundiales a favor de la iniciativa “Alianza de Civilizaciones”; así como en la búsqueda personal de Bender sobre el sentido de la religión en el mundo tras el 11-S, que se dirigen a desmontar la idea –muy expandida en ciertos libros o discursos- de que la religión debe llevar al odio, o la justificación para construir muros simbólicos –o reales- que nos separen.

Un viaje lleno de esperanza y poesía desde el centro del mundo actual, Nueva York, sacudida al principio de esta nueva era, hasta la capital de las tres grandes religiones, Jerusalén, símbolo del desencuentro que cristaliza su muro y el incesante conflicto entre israelíes y palestinos. La inspiración viene, en este recorrido mágico, del pasado medieval, de los dos sabios andalusíes, cuya herencia sigue viva a principios del siglo XXI.

Año: 2009

Nacionalidad: Española/ USA/ Alemana

Director: Jacob Bender

Guión: Jacob Bender

Música original: Antonio Meliveo

Música adicional: Marcel Khalifé, Yuval Ron

Fotografía: Leif Karpe

Género: Largometraje documental

Narrador: Jacob Bender (versión internacional) y Fran Perea (versión castellana).

Productoras: MLK Producciones (España) y JACOB BENDER (USA) en coproducción con DOCULAND (Alemania)

2.3.4. MAR DE PLÁSTICO (2010)

Donald, es un emigrante nigeriano que tras ser expulsado de España tres años atrás, ha vuelto para reencontrarse con Teresa, con la que mantuvo una secreta historia de amor. Pero a su llegada se encuentra con que ella se ha casado y es madre de una niña. No obstante, el retorno de Donald despertará en ella fuertes contradicciones. La casualidad lleva a Donald a trabajar en el taller mecánico de Carmen, donde trabaja Antonio, que ignora lo que pasó entre su mujer y su nuevo compañero. Francisco, un capataz del pueblo y pretendiente de Carmen, no soporta la situación. La tensión entre estas pasiones frustradas acabará jugando un papel clave en el desenlace de un amor aparentemente imposible.

Año:2010

Nacionalidad: Española

Directora: Silvia Munt

Guión: Lluís Arcarazo, Enric Gomà

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Antonio Cavalche

Género: Drama

Productora: MLK Producciones / Producciones Transatlánticas

Reparto: Rosana Pastor, Nora Navas, Djedjé Apali, David Bagés, Manolo Solo, Hamza El Hilali, Consuelo Trujillo, Paco Roma

2.3.5. BARREIROS, EL HENRY FORD ESPAÑOL (2011)

Largometraje que cuenta la historia de Eduardo Barreiros, empresario gallego del mundo del automóvil que llegó a formar el imperio Barreiros de camiones con motores diesel.

Nació en Galicia en 1919 y su padre tenía una empresa de autobuses donde él ayudaba en el cobro del billete, por lo que desde muy pequeño estuvo ligado al mundo del motor. Cuando alcanzó la mayoría de edad, y después de ir a la guerra como soldado, y casarse, montó su propio taller pues ese trabajo le apasionaba, a finales de los años 40. Sus inquietudes y su afán por abaratar gastos en el combustible, le llevaron a crear el primer motor diesel para camiones. Los camiones Barreiros empezaron a conocerse fuera de nuestras fronteras, siendo los portugueses los primeros en confiar en ellos.

El crecimiento de la empresa lleva a Eduardo Barreiros y familia (su mujer, su hijo y sus dos hermanos) a trasladarse a la capital para poder crecer con más facilidad y más fuerza. Mantiene a gran parte de sus trabajadores gallegos, y ofrece unas muy buenas condiciones laborales a sus empleados. Él es el primero que sigue al pie del cañón dentro de la empresa. Se convierte en un empresario ejemplar.

El fuerte crecimiento de la empresa, le lleva hasta América para aliarse con Chrysler y así obtener un fuerte impulso económico que los americanos le ofrecían a cambio de vender en España sus automóviles.

Los camiones Barreiros se vendían en todo el mundo, había una gran demanda. Sin embargo, los automóviles Chrysler no prosperaron lo que los americanos habían estimado y decidieron poner trabas a Barreiros: no colaborar económicamente, complicar y prohibir exportaciones a varios países, y cerrar posibles negocios con nuevos clientes.

De esta forma, y con gran desconsuelo, Barreiros se ve obligado a echar el cierre de su empresa en el año 1969.

Año: 2011
Nacionalidad: Española
Director: Simón Casal de Miguel
Guión: José Luis Acosta
Música: Antonio Meliveo
Fotografía: Iñigo Zubicaray
Género: Melodrama
Producción: Canal Sur Televisión / Continental Producciones / Etb (Euskal Telebista) / Salero Films / TeleMadrid / Televisión de Galicia (TVG)
Reparto: Manuel Regueiro, Christian Escuredo, Manolo Solo, Julio Pereira, Denis Gómez, María Tasende y Tamara Canosa, Alfonso Agra, Iria Candal, María Carballal, Rei Chao, Salvador del Río, John Eastman, Christian Escuredo, Dominic Graville, Dani Lago, Xulio Lago, Darío Loureiro, Rebeca Montero, Vicente Montoto, Fede Pérez, Carlos Sante, Kevin Stewart, Jorge Taboada, Alberto Tomé, Brais Varela, Diego Varela

2.3.6. EL ÚLTIMO MAGNATE (2011)

Largometraje documental que trata de la vida del empresario vasco naviero Horacio Echevarrieta y un episodio desconocido de los años 20: la cooperación entre España y Alemania para fabricar en secreto las armas más sofisticadas del momento. Para ello son fundamentales dos personajes del momento: Horacio Echevarrieta, presente en el origen de Iberia, Iberdrola o la Gran Vía madrileña, y el marino alemán Wilhelm Canaris, pieza importante dentro del régimen alemán.

Echevarrieta es un personaje clave en la España de principios del siglo XX. La celebridad de Horacio Echevarrieta terminó en el más absoluto de los olvidos y hoy son muy pocas las personas –básicamente historiadores y curiosos- a quienes suena su nombre.

Miembro, por nacimiento, de la burguesía bilbaína de Neguri, y propietario de numerosas empresas (minas, madereras, hidroeléctricas, etc.), también un periódico, El Liberal, supo estar en primera línea de los negocios que se le fueron presentando (como el Ensanche de Bilbao, la Gran Vía de Madrid o el Metropolitano de Barcelona, de cuya

línea 2 era socio, entre muchos otros) y de la política, que le llevó en tres legislaturas como diputado por Bilbao a las Cortes por el partido republicano que había fundado Nicolás Salmerón.

Reprodujo también las excentricidades de los magnates de la época, al disponer de varias mansiones, colecciones de arte, automóviles de lujo, y diversos yates para sus viajes, sus actos sociales y también el disfrute de su pasión por navegar.

Fue precisamente en uno de sus veleros que alcanzó máximas cotas de popularidad, al negociar desde él, en la bahía de Alhucemas, el rescate de los soldados españoles que el caudillo rifeño Abd-el-Krim había tomado como prisioneros tras la matanza del llamado Desastre de Annual. Abonó los cuatro millones de pesetas en metálico que exigían, y permaneció como último rehén hasta que fue liberado el último cautivo. Esta actuación convirtió a Echevarrieta en personalidad del momento y en amigo personal del rey Alfonso XIII y del dictador Miguel Primo de Rivera, que pocos meses después se pondría al frente del gobierno.

Estas amistades abrieron una nueva época –de primera página nacional- a don Horacio, y le costaron un enfrentamiento con altas instancias militares (opuestas a la negociación con los rifeños) y, sobre todo, con los líderes políticos, muchos de ellos compañeros de partido o incluso receptores de sus dádivas, que aspiraban a instaurar un régimen republicano en España: Indalecio Prieto (amigo, a pesar de la rivalidad política en la circunscripción de Bilbao, y que le adquirió el diario *El Liberal*) o Alejandro Lerroux, entre otros.

Esta ruptura (más de imagen que de ideas) le pasará factura a Echevarrieta cuando, con la República, vengan las horas malas para sus negocios. Una cadena de infortunios en la política (para salvar sus negocios) le conducirán a la cárcel durante la II República, sin que esto resuelva las dudas que sobre él posó el régimen franquista. Esta decadencia culmina en 1947 con la explosión del astillero que conmociona a la ciudad de Cádiz. Echevarrieta abandona su último gran negocio, la joya de su corona, y la causa de su ruina... y desaparece suavemente, entendiendo que su tiempo había pasado.

Atrás, sin embargo, quedaban los años dorados en la cima de la política y la sociedad, rodeado de las más altas figuras, e involucrado en los negocios más pujantes: empresas energéticas como Iberdrola, líneas aéreas como Iberia, y la más moderna tecnología, la que iba a transformar España y Europa en el siglo XX, y que puede decirse que pasó por sus manos.

Fue una personalidad única y extraordinaria, a la que es más fácil percibir que juzgar. Ambicioso, intuitivo y valiente, quizá oportunista sin que esto excluya el compromiso que mantuvo con su tierra y del que pudo desencantarse ante la dimensión pública que tuvo por delante.

Este documental se centra en los negocios que, entre 1924-29, estableció con Alemania a través de Wilhelm Canaris y de Walther Lohmann, y gracias a los cuales desarrolló en España la más sofisticada tecnología de la época, algunos de cuyos frutos son aún visibles en el panorama mundial.

No pretende ser una biografía lineal o crítica, lo que nos interesa y fascina es la originalidad y ambigüedad del personaje, su capacidad para moverse en circunstancias distintas, en un mundo cambiante, y poder sobrevivir a ciertas transformaciones, aunque finalmente quede, también, obsoleto al mundo que él mismo había soñado (la República).

A través de pinceladas y, sobre todo, de sus temerarias actuaciones en el mundo de los negocios, el espectador dispondrá de elementos para hacerse un juicio de valor que, en todo caso, no es objetivo de este documental ni de sus autores.

Los años 1926-29 centran la máxima gloria y también el declive del genio de los negocios que fue Horacio Echevarrieta, en ellos y en la intriga generada con la trama industrial-militar alemana, se centra *El Último Magnate*.

La transformación de los últimos restos visibles de su legado, apoyarán este efecto de la memoria: el hoy Jardín Botánico-Histórico de Málaga (antigua Finca La Concepción), el lugar del astillero de Cádiz (hoy base para el nuevo y esperado puente de la Bahía) o las viejas galerías de su caserón de Neguri, pendientes de convertirse en

un hotel de lujo sobre el puerto deportivo de esta exclusiva zona entre Las Arenas y Getxo.

Año: 2011

Nacionalidad: Española

Producción: Bob Visser y Erik Loestch

Director: José A. Hergueta

Realización: Olivier Van der Zee

Guión: José A. Hergueta y Olivier Van der Zee

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Olivier Van der Zee y Antonio Belón

Montaje: Olivier Van der Zee

Narrador: Tuco Nogales

Asesores históricos: Pablo Díaz Morlán (biógrafo de Horacio Echevarrieta), Michael Müller (biógrafo de Wilhelm Canaris), Luis Utrilla (historiador de Iberia), Willard Frank (especialista en historia naval española) y Joerg Duppler (especialista en historia naval alemana)

Género: Largometraje documental

Asesores históricos: Pablo Díaz Morlán (biógrafo de Horacio Echevarrieta), Michael Müller (biógrafo de Wilhelm Canaris), Luis Utrilla (historiador de Iberia), Willard Frank (especialista en historia naval española) y Joerg Duppler (especialista en historia naval alemana)

CAPÍTULO 3: LA MÚSICA EN EL CINE

3.1. TRAYECTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DE CINE

La música siempre ha estado muy ligada al cine, así nos lo recuerda aquel cine mudo, en el que mientras íbamos viendo las imágenes escuchábamos una música de fondo que no hacía más que acompañar la secuencia de imágenes que nuestros ojos veían, y que gracias a nuestro sentido auditivo, percibíamos con mayor ímpetu gracias a esa música.

Una escena trágica, una pelea, un beso, una caída, una situación cómica, cualquier tipo de circunstancias plasmada con imágenes, iba acompañada de una música que, sin saber cómo, hacía que el espectador viviera más esa situación.

Desde entonces y hasta nuestros días, el cine ha estado íntimamente ligado a la música queramos o no queramos. Incluso se le han otorgado funciones a dicha música que justifican su aparición en cada una de las escenas y que explicaré y ampliaré más adelante. Marcel Martín en *El lenguaje del cine* (1996, 132) nos confiesa que para él la música es el aporte más interesante del cine hablado.

Ya por los años 20, encontramos la primera película sonora, que curiosamente fue grabada en español. Hasta hace unos años este privilegio se le otorgaba al film *El cantor de Jazz* de A. Crosland, grabada en 1927 y con una duración de 88 minutos. Sin embargo, un descubrimiento reciente de una cinta encontrada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, sitúa a Concha Piquer como la primera artista en grabar una película sonora en el año 1923 (Diario el País. 3 noviembre 2010). Se trata de una cinta de 11 minutos grabada por Lee Deforest que incluye recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa y un fado luso. Su estreno tuvo lugar en el cine Rivoli de Nueva York en 1923.

En 1925, Warner Bros. grabó *Don Juan* una película con efectos de sonido y música, utilizando un sistema llamado Vitaphone. El estudio lanzó esta película en 1926, junto con una serie de cortos con sonido. Jack Warner, ejecutivo del estudio, permaneció poco convencido de la promesa de esta tecnología: “No toman en cuenta el lenguaje internacional de las películas mudas, y la inconsciente parte de cada

observador en la creación del juego, la acción, la trama y el dialogo que cada uno imagina.”

Sin embargo, el estudio decidió producir una segunda película con una banda sonora grabada. Jolson fue contratado para cantar para la película, de manera que se incluyeran canciones pregrabadas a la película. Aunque no fue la primera vez en que se sincronizó sonido en una película, ni fue la primera película con diálogos fue innovador en que capturó la atención de la industria del cine y logró que los productores se concentraran en las películas con sonido. Ha sido rehecha en tres ocasiones: en 1952 con Danny Thomas, en 1959 (para la televisión) con Jerry Lewis y en 1980 con Neil Diamond.

En los años 30 la industria musical da sus primeros pasos en la meca del cine y podemos hablar de la aparición de la figura del compositor especialista en B.S.O. (Banda Sonora Original). Un nombre que va a destacar por su trabajo y por su influencia en futuros compositores es, sin lugar a dudas, **Max Steiner** (Viena 1888-Viena 1971). Compositor austríaco nacido en Viena en 1888 es considerado como el padre del sinfonismo clásico estadounidense. Fue el compositor más prolífico de la historia llegando a trabajar hasta para 5 películas en un mismo año. Es sinónimo de transparencia, de música invisible pero capaz de potenciar de manera significativa el sentido de las imágenes. Escribió composiciones para más de 300 películas. Su primera película fue *La melodía de la vida* (G. La Cava, 1932) y la última *Una mujer espera* (D. Daves, 1964). Estuvo nominado al Oscar en 20 ocasiones obteniéndolo en tres ocasiones por las siguientes películas: *El delator* (J. Ford, 1935) , *La extraña pasajera* (I. Rapper, 1942) y *Desde que te fuiste* (J. Cromwell, 1944)

Dentro de su filmografía destacan las siguientes películas: *King-Kong* (1923), *Ha nacido una estrella* (1937), *Lo que el viento se llevó* (1939), o *Casablanca* (1943).

Al hablar de la aparición del compositor de B.S.O. no podemos dejar de mencionar un concepto fundamental que comienza a formar parte de esta música y que ocupará un lugar fundamental: el Leitmotiv. Esta palabra de origen germano hace referencia a un tema musical que va ligado a un personaje, un elemento o a una situación en una ópera o en una película principalmente. Sus raíces son Leiter (guiar) y motiv (motivo) y

podemos decir que el gran creador y teórico del leitmotiv fue Wagner, aunque sus antecedentes se rastrean en la primera ópera romántica de Weber *El cazador furtivo* de 1821.

A partir de los años 40 se va generalizando cada vez más el uso del Leitmotiv entre los compositores de música de cine llegando a tener un desarrollo importante.

Así Jesús Alcalde (2007, 173) afirma:

Podemos observar algunas cualidades del leitmotiv que explican su idoneidad fílmica:

- Por un lado tenemos temas fijos, que aportan unidad y coherencia al conjunto y que se convierten en puntos de anclaje que ahorman el discurso, mientras que el resto del material se frasea en torno a ellos
- Se trata de motivos plásticos, flexibles, formas abiertas susceptibles de tratamientos tonales, tímbricos y rítmicos, que permiten componer desde un principio de economía temática: pocos temas y su variación
- La motivación es extra musical, es decir, posee un carácter programático, lo cual es sustancial en la música de cine que se compone con destino a una historia determinada
- Es repetitivo, lo que abunda en su cualidad de unificador y económico
- En términos de teoría del discurso diríamos que es inicial, está ahí como un factor de atmósfera o de sentimiento, de calificación (como el vestuario o el decorado)

En lo que se diferencia el leitmotiv puro del tema musical de película es en el carácter evolutivo, ya que el papel de vehículo transformador de contenido y de forma en el primero es constitutivo de su definición como figura musical, mientras que en una película la función de reforzamiento constructivo, de cohesión psicológica o de puntuación, es siempre con carácter complementario. El leitmotiv Wagneriano no es un repliegue del discurso sobre sí mismo o un remanso en la marcha musical, mientras que en el cine suele ser un factor de información redundante, porque no se hace mirando a la historia sino a la memoria del espectador, y en ese sentido cumple más la función de etiqueta identificativa emocional a la que no se resisten incluso las producciones más exigentes.

Otro compositor del reciente cine sonoro fue **Herbert Stothart** (Wisconsin 1885-California 1949). Fue uno de los privilegiados compositores de Broadway y destacó por el subrayado musical de sus películas. Destacan entre sus películas, *La isla del tesoro* (V. Fleming, 1934), *David Copperfield* (G. Cukor, 1935), *La dama de las camelias* (G. Cukor, 1937), *El mago de Oz* (V. Fleming, 1939) o *Los tres mosqueteros* (G. Sydney, 1948).

Siguiendo esta lista de compositores que trabajaron en Broadway, no podemos olvidar a **Alfred Newman** (1901 Connecticut- 1970 California). Poseedor de gran reputación en Hollywood, trabajó como orquestador, director y compositor. Musicalmente es un compositor norteamericano influido tanto por Broadway como por el folklore. Domina las intenciones dramáticas de las películas haciendo que su música habite en las imágenes y viva dentro de ellas. Fue nominado 46 veces al Oscar obteniéndolo en 9 ocasiones. Como curiosidad podemos decir que su profesión ha creado escuela entre su propia descendencia. Así, sus hijos David y Thomas son dos compositores destacados de los 80 y 90 en Hollywood.

Su obra es bastante extensa y podemos destacar entre sus películas: *Ciudad sin ley* (H. Hawks, 1935), *Cumbres borrascosas* (W. Wyler, 1939), *Enviado especial* (A. Hitchcock, 1940), *¡Qué verde era mi valle!* (J. Ford, 1942), *El diario de Ana Frank* (G. Stevens, 1950), *Cómo casarse con un millonario* (J. Negulesco, 1953), *La tentación vive arriba* (B. Wilder, 1955), *La historia más grande jamás contada* (G. Stevens, 1965) y *Aeropuerto* (G. Seaton, 1970).

Víctor Young (1900 Chicago – 1956 California) comenzó como violinista de la Orquesta Filarmónica de Varsovia hasta que dio el salto al cine en 1933. Establecido en Nueva York desde 1920, se convirtió en el alma de la casa Paramount hasta su muerte. Sintió interés por el folklore americano, y eso lo transmitía en sus composiciones. Destacan las siguientes películas: *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), *La vuelta al mundo en 80 días* (M. Todd, 1956) y *Por quien doblan las campanas* (S. Word, 1943).

De estos primeros años del cine sonoro podríamos citar a otros tantos como **Franz Waxman**, **Frederick Hollander**, **Adolph Deutsch**,... pero llegamos a un punto donde aparece una nueva forma de hacer música, que integra en esquemas contemporáneos el folklore y el jazz, la denominada, música nacional norteamericana. Dicha corriente musical cinematográfica tendrá dos fieles seguidores: Aaron Copland y Charles Ives.

Aaron Copland (1900 Nueva York – 1990 Nueva York) compositor de música de origen ruso-judío influenciado por la música de Stravinsky. Su filmografía es breve pero

de gran influencia para el cine y sus posteriores compositores. Destacan: *La sinfonía de la vida* (S. Word, 1940) y *La heredera* (W. Wyler, 1949).

En esa década de los 40, también destaca un nombre por su creatividad, originalidad y exigencia, que aportará mucho a la música de cine hasta el final de sus días. Ese nombre es **Bernard Herrmann** (1911 Nueva York – 1975 Nueva York). De genio sombrío y romántico, sus géneros predilectos fueron el drama además del terror, el suspense y la ciencia-ficción. Fue un compositor con formación clásica pero con visión contemporánea. En 1934 fue contratado por la CBS y allí conoce a Orson Welles, director con el que colabora dos veces: *Ciudadano Kane* (1941) y *El cuarto mandamiento* (1942). Más adelante, en 1955, conoce a Alfred Hitchcock y colabora con él durante 11 años. De esos años son las películas: *¿Quién mató a Harry?* (1956), *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Vértigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (1959), *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963) y *Marnie la ladrona* (1964). Todas son obras maestras del cine y referentes en la unión perfecta entre música e imagen. En el género de la ciencia-ficción y la fantasía, destacó en trabajos tales como *Ultimátum a la Tierra* (R. Wise, 1951), *Simbad y la princesa* (N. Juran, 1958), *Viaje al centro de la Tierra* (H. Levin, 1959), *Los viajes de Gulliver* (J. Sher, 1960), *La isla misteriosa* (C. Endfield, 1961), *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey, 1963).

De sus últimos años son las siguientes composiciones: *Hermanas* (B. De Palma, 1972), *Estoy vivo* (L. Cohen, 1973), *Fascinación* (B. De Palma, 1975) y *Taxi driver* (M. Scorsese, 1976), su última película. Estos últimos directores que trabajaron con él quedaron tan entusiasmados con el trabajo del compositor, que en 1978 L. Cohen utilizó materiales inéditos de Herrmann para la segunda parte de *Estoy vivo* y, en 1991, M. Scorsese rodó un remake de *El cabo del miedo* utilizando la partitura original de Herrmann dirigida por E. Bernstein.

Hablando de compositores consagrados fuera del cine, que han dedicado su vida al cine, tenemos la obligación de citar a otros dos grandes: **Virgil Thomson** (1896 Misuri – 1989 Nueva York) estudió composición en Harvard y París, de donde se trajo esa influencia de la música francesa de los años 20 y 30 de su amigo Eric Satie y del Grupo

de los Seis¹². Sus colaboraciones cinematográficas se deben a razones socio-políticas o culturales, desarrollándose en el terreno de los documentales, pero trabajó con los grandes maestros documentalistas de la época: Joris Ivens, Meter Lorente y Robert Flaherty; el otro grande es **Leonard Bernstein**¹³ (1918 Massachusetts – 1990 Nueva York) conocido compositor de orquesta que supo compaginar en sus composiciones la música contemporánea, el nacionalismo americano, el jazz y las nuevas músicas populares. Son conocidos sus ballets y sus comedias musicales entre las que destacan *On the town* (Stanley Donen, 1949) y *West Side Story* (de Robert Wise, 1962). Para el cine sólo compuso en la película *La ley del silencio* (E. Kazan, 1954) cuya música produjo un gran impacto y la aparición de una nueva escritura sinfónica.

En la década de los 50 un nuevo término aparece en la meca del cine, es el denominado Mainstream¹⁴. Su representante más destacado será **Henri Mancini** (1924, Ohio – 1994, California) uno de los grandes del cine por su calidad musical y su sutil relevo de la música sinfónica por la música ligera como fondo dramático de las películas. Su primera obra maestra fue *Sed de mal* (O. Welles, 1958) de tendencia musical jazzística y salsera. Más adelante siguieron éxitos como *Desayuno con diamantes* (B. Edwards, 1961), *Días de vino y rosas* (B. Edwards, 1962), *Charada* (S. Donen, 1963), o *Dos en la carretera* (S. Donen, 1967).

Siguiendo esta línea de una nueva escritura musical en el cine, nos encontramos a otro innovador: **Alex North** (1910 Pensilvania – 1991 California). Realizó estudios musicales en los Conservatorios de Moscú y México. Su especialidad cinematográfica serán los dramas extremos vividos por personajes con severos estados emocionales protagonistas de novelas u obras teatrales. Entre sus obras maestras podemos citar: *¿Quién teme a Virginia Wolf?* (M. Nichols, 1966), *Vidas rebeldes* (J. Huston, 1960), *Espartaco* (S. Kubrick, 1960), *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz, 1963) y la polémica *Un*

¹² Grupo de compositores franceses (1917-1922) formado por: Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey y Jean Cocteau. Su ideal de música es la producción de Eric Satie (formalismo y tono desenfadado) que se engloba dentro de la corriente anti-romántica del primer tercio de siglo. (www.mcnarte.com)

¹³ Colón, C. *George Gershwin y Leonard Bernstein* (1991)

¹⁴ Corriente principal que destaca lo que está de moda en ese momento musicalmente.

tranvía llamado deseo (E. Kazan, 1951) donde la sensualidad de la música fue denunciada como obscena por la Legión de la Decencia¹⁵.

Otro compositor de la época es **Elmer Bernstein** (1922 Nueva York – 2004 California) famoso concertista de piano que decide cambiar la interpretación por la composición. Sus comienzos en el viejo universo cinematográfico dan paso a su renovada creación musical adaptada a las nuevas corrientes cinematográficas del momento. Destaca en todos los géneros en los que participa, así encontramos *Los diez mandamientos* (C. De Mille, 1956) donde sigue los cánones clásicos compositivos, *Matar a un ruiseñor* (R. Mulligan, 1962) donde el jazz y el drama van cogidos de la mano, y *El regreso de los siete magníficos* (B. Kennedy, 1966) uno de los destacados del Western por excelencia, donde da rienda suelta a su música vigorosa, llena de raíces folklóricas de renovada composición.

Y llegamos a uno de los grandes de la época dorada del cine americano, **Jerry Goldsmith**¹⁶ (1929 California – 2004 California). Compositor de cine y televisión, jamás ha compuesto música que no sea para la imagen. Estudió en la Universidad de los Ángeles y allí fue contratado por la CBS como orquestador, supervisor y compositor para la radio y la televisión. Sus géneros preferidos son la acción y la ciencia-ficción o fantasía. En ellos despliega su arte con composiciones contemporáneas magníficamente recibidas por un público entregado. Las películas en las que ha participado han adquirido más fama, si cabe, gracias a su música. La edición de sus bandas sonoras han sido vendidas a lo largo de los años a un público entregado a la música sin ser conocedor ni amante de la misma. Ha colocado a la música en lo más alto y ha abierto un universo compositivo en la meca del cine.

Podríamos citar todas y cada una de sus creaciones, pero por mencionar algunas nos quedaremos con: *El planeta de los simios* (F.J. Schaffner, 1968), *La profecía* (R. Donner, 1976) o *Star Trek VI* (N. Meyer, 1997) dentro del género de la ciencia-ficción. En el terreno de la acción encontramos *Bajo el fuego* (R. Spottiswoode, 1983) donde

¹⁵ Sistema de censura cinematográfica apoyado por la Iglesia Católica en el que todas las películas debían obtener un certificado de aprobación antes de ser estrenadas obedeciendo a las normas de un código establecido por dicho sistema.

¹⁶ Colón, C. *Jerry Goldsmith*. (1993).

destaca la composición hecha para guitarra y orquesta. Y por último, dentro del Western, encontramos *Dos hombres contra el oeste* (B. Edwards, 1971).

Otro símbolo de la música cinematográfica de Hollywood es **John Williams** (1932 Nueva York) que después de varias décadas sigue cosechando infinidad de éxitos. Posee una sólida formación musical pues estudió en la UCLA, en la Julliard y fue discípulo de Castelnuovo-Tedesco. Sus comienzos fueron como pianista y director, para pasar a orquestador teatral e intérprete de jazz. En los años 50 se incorpora a la Fox y en los 60 se da a conocer como compositor. Su mejor época vendrá a partir de la década de los 70 donde destacan sus composiciones sinfónicas en películas de catástrofes dirigidas, la mayoría de ellas, por Steven Spielberg y George Lucas. Así podemos destacar los siguientes títulos: *Tiburón* (S. Spielberg, 1975), *E.T. El extraterrestre* (S. Spielberg, 1982), o *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977).

Sus composiciones destacan por sus grandes bloques sinfónicos alternados con temas pop de tremenda actualidad, así como con el folklore americano. Su estilo compositivo actúa sobre las imágenes haciendo prolongar sus cualidades de expectación y emoción. La música pasa a ocupar un lugar importante dentro de las imágenes teniendo tanta importancia como la imagen en sí misma. Es un experto en crear música en primeros planos visualizando las imágenes con total transparencia y es muy cuidadoso a la hora de rodearse de los intérpretes más adecuados y capacitados para ejecutar su música. Ha supuesto el espejo en el que reflejarse para muchos contemporáneos de su época. Su música ha sido galardonada con 5 premios Oscar y a día de hoy sigue cosechando éxitos como *Lincoln* (S. Spielberg, 2012), *La ladrona de libros* (Brian Percival, 2013) o *Star Wars: episodio VII* (J.J. Abrams, 2015).

En tierras italianas, encontramos dos nombres que no podemos dejar de mencionar porque han sido grandes referentes en la carrera musical de nuestro compositor Meliveo. Estos dos grandes del Arte son Nino Rota y Ennio Morricone.

Nino Rota (1911 Milán – 1979 Roma) fue un compositor italiano que estudió en Roma con los maestros Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti. En 1929 termina sus estudios de música en el Conservatorio de Santa Cecilia, y un año después se traslada a

Estados Unidos a estudiar gracias a la ayuda de una beca. Terminados esos dos años regresa a Italia donde ocupará el cargo de Director del Conservatorio de Bari desde 1950 hasta sus últimos días. Ha colaborado con los grandes directores de cine italianos de la época: Fellini y Visconti entre otros. Sin embargo su obra maestra y la que le catapultó a la fama es, sin duda alguna, la música de *El Padrino* (F. Ford Coppola, 1972).

Ennio Morricone (1928 Roma) compositor y director de orquesta italiano muy prolífico, pues cuenta con más de 500 películas y series de televisión¹⁷. Comenzó tocando la trompeta, y a la edad de 9 años entra en el Conservatorio Santa Cecilia. Termina sus estudios en 1946 y desde entonces comienza a trabajar en el mundo de la composición. Su primera intervención en el cine se produjo de la mano del director Luciano Salce con la película *El federal* (1961). Más adelante le llegaría la fama internacional al componer la música de western tan conocidos como *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) o *El bueno, el feo y el malo* (1966) todas dirigidas por su amigo de la infancia, el director, Sergio Leone.

También colabora con directores internacionales cosechando éxitos como *La misión* (R. Joffè, 1986), *Los intocables* (B. De Palma, 1987) o *La ciudad de la alegría* (R. Joffè, 1992).

La segunda mitad del siglo XX sigue dando importantes compositores que continúan el camino del sinfonismo. Entre ellos podemos citar a **Danny Elfman** (1953 California) compositor y cantante de rock que se inicia en el mundo del cine sin demasiado éxito pero que, gracias al director Tim Burton, su popularidad creció en las décadas de los 80 y 90 con títulos como: *Bitelchus* (1988), *Batman* (1989), *Eduardo Manostijeras* (1990) o *Marte ataca* (1996).

Otro destacado en la década de los 90 es **Howard Shore** (1946 Toronto), compositor dedicado a la música electrónica y al pop cuyos éxitos han sido *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1990), *Seven* (D. Fincher, 1995), *The game* (D. Fincher, 1997) o la trilogía de *El señor de los anillos* (P. Jackson, 2001).

¹⁷ Padrol, J. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. (1998)

Tampoco podemos pasar inadvertidas las películas musicales que han perdurado a lo largo de varias décadas y siguen teniendo tanto éxito como en sus comienzos tanto en el público infantil como en el adulto. En este bloque encontramos títulos como *Siete novias para siete hermanos* (S. Donen, 1954) con música de Gene De Paul, *West Side Story* (R. Wise, 1961) con música de Leonard Bernstein, *Mary Poppins* (R. Stevenson, 1964) con música de Richard y Robert Sherman, o *Sonrisas y lágrimas* (R. Wise, 1965) con música de Richard Rodgers.

Pero también compositores con otras tendencias musicales han probado suerte en el mundo cinematográfico. Tal es el caso de **Michael Nyman** (1944 Londres), seguidor del Minimalismo y compositor de todas las películas del director Peter Greenaway excepto *El vientre de un arquitecto* (1990) compuesta por Wim Mertens. Pero sin lugar a dudas, aquella que le catapultó a la fama fue *El piano* (Jane Campion, 1993).

Dentro del género animado, no podíamos dejar de citar esas grandes músicas que han acompañado a personajes infantiles tan conocidos como La Bella, Blancanieves, Bambi o la Cenicienta. Esos personajes y esas historias nos han hecho reír, llorar, temer, enfurecer y siempre acompañadas de la mano prodigiosa de compositores como **Alan Menken, Hans Zimmer, Michael Giacchino, Thomas Newman, Randy Newman**.

El siglo XXI sigue dando prolíficos compositores tanto del cine en general como del cine de animación. Un ejemplo lo encontramos en **Patrick Doyle** (1953 Escocia) cuyo estilo compositivo se caracteriza por una fuerte presencia del Clasicismo y Romanticismo ingleses. Siguiendo la línea de John Williams y Jerry Goldsmith compone a base de leitmotiv y temas musicales bien definidos. Es autor de la música de grandes éxitos del cine como *Sentido y sensibilidad* (Ang Lee, 1995), *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Mike Newell, 2005), *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) y la cinta de animación *Brave* (Mark Andrews, 2012).

Alexandre Desplat (1961 París) estudia música y composición en el CNR de Boulogne y de Créteil. Toca el piano, la trompeta y la flauta y es amante del Jazz y la bossa-nova. En los últimos años ha cosechado innumerables premios por sus bandas

sonoras. Entre ellas podemos destacar: *The Queen* (S. Frears, 2006), *El curioso caso de Benjamín Button* (D. Fincher, 2007), *La saga crepúsculo: Luna nueva* (C. Weitz, 2009), *Harry Potter y las reliquias de la muerte* (D. Yates, 2010), *El discurso del Rey* (T. Hooper, 2010), *Argo* (B. Affleck, 2012) o *Los miserables* (T. Hooper, 2013).

James Horner (1953 California – 2015 California) compositor y director de orquesta, cuya dedicación al cine ha sido y es plena. Mantiene el estilo sinfónico de Jerry Goldsmith o John Williams, pero añade elementos más contemporáneos como el sintetizador. Algunos de sus éxitos son: *Star trek II* (N. Meyer, 1982), *Star Trek III* (L. Nimio, 1984), *Aliens el regreso* (J. Cameron, 1986), *El informe pelícano* (A. J. Pakula, 1994), *Braveheart* (M. Gibson, 1995), *Titanic* (J. Cameron, 1997), *Troya* (W. Petersen, 2004) o *Avatar* (J. Cameron, 2009).

Y por último podemos citar al hispano **Gustavo Santaolalla** (1951 El Palomar) compositor argentino amante de la música rock, soul, ritmos africanos y música popular latinoamericana. Perteneció a una banda de rock argentina y de ahí saltó a la producción musical en la década de los 90. Sus éxitos cinematográficos llegaron a comienzos del siglo XXI con títulos como *Amores perros* (A. González, 2000), *21 gramos* (A. González, 2003), *Diarios de motocicleta* (W. Salles, 2004), *Brokeback mountain* (A. Lee, 2005) o *Babel* (A. González, 2007).

3.2. ANTECEDENTES MUSICALES DEL CINE ESPAÑOL

Los comienzos del cine sonoro en España, los podemos situar en la década de los 30. En años anteriores se producen intentos de llevar el sonido al cine, pero sin éxito. Se comienzan usando técnicas de la radio que puedan ser llevadas a las gran pantalla y, finalmente, se consigue saltando a la luz la primera película con banda óptica sonora de nuestro país: *Carceleras* (1932) de José Buchs con música de **Vicente Peydró** (1861 Valencia – 1938 Valencia). Película inspirada en tierras cordobesas, narra una historia de amor y celos entre dos hombres y una mujer.

El interés por películas sonoras crece entre el público y se demandan películas rodadas fuera de nuestras fronteras. Mientras tanto en nuestro país se trabaja el

melodrama, el teatro y la novela popular adaptados, y la comedia. Todo ello haciendo uso del folklore característico de nuestras raíces¹⁸. Destacan tonadilleras como Concha Piquer, Estrellita Castro o Imperio Argentina en películas como *Sierra de Ronda* (F. Rey, 1933) con música de **Jesús García Leoz** (1904 Pamplona – 1953 Madrid), *Morena Clara* (F. Rey, 1936) con música de **Rafael Martínez Valls** (1868 Ontinyent – 1946 Barcelona) *Carmen la de Triana* (F. Rey, 1938) con música de **José Muñoz Molleda** (1905 Cádiz – 1988 Madrid) o *Suspiros de España* (F. Rey, 1938) con música de los **hermanos Álvarez Quintero** (Sevilla 1871/1873 – Madrid 1938/1944).

En los años 40 y 50 nuestros compositores toman como referente a los grandes de Hollywood por su melodía y su buen hacer en la integración de la música con la imagen. La filmografía española de esta época trata, sobre todo, temas relacionados con la patria, la familia o el nacionalismo. Así nacen películas tales como *¡A mi la legión!* (J. De Orduña, 1942) o *Eugenia de Montijo* (L. Rubio, 1944). En la música se siguen tratando el folklore y la copla apareciendo nuevas generaciones de copleras entre las que destacan Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Marujita Díaz, Juanita Reina o Luis Mariano. Fuera del ambiente coplero, aparecen compositores nacionalistas de la época que se interesan por el mundo del cine y participan en algunas películas. Tal es el caso de **Jesús Guridi** (1886 Vitoria – 1961 Madrid), de **Joaquín Turina** (1882 Sevilla – 1949 Madrid) y **Ernesto Halffter** (1905 Madrid – 1989 Madrid). Del primero encontramos títulos como *La malquerida* (L. Rubio, 1940), *Senda ignorada* (N. Conde, 1946) o *El emigrado* (Torrado, 1947). Del segundo no hay tantos títulos, pero podemos mencionar el corto *Primavera sevillana* (NO-DO, 1943), o el documental *Campamentos* (1941). Y de Halffter encontramos *Bambú* (Sáenz de Heredia, 1945), *Don Quijote* (R. Gil, 1948), *La señora de Fátima* (R. Gil, 1951), *El capitán veneno* (L. Marquina, 1951), *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955) y *La princesa de Éboli* (T. Young, 1955).

De esta época también podemos destacar varios compositores con una prometedora carrera. Uno de ellos es **Juan Quintero** (1903 Ceuta – 1980 Madrid), quien colabora con directores como Florián Rey, Rafael Gil o Luis Lucía. Su técnica compositiva se verá influenciada por el gran sinfonismo americano con temas melódicos y leitmotiv. Su

¹⁸ Carmona, L.M. *La música en el cine español* (2007, 10-25)

primera película fue *La hermana San Sulpicio* (F. Rey, 1934). Después vinieron otros títulos como *Ya viene el cortejo* (C. Arévalo, 1939), *Mare Nostrum* (R. Gil, 1948) o *La duquesa de Benamejí* (L. Lucía, 1949).

Manuel Parada (1911 Salamanca – 1973 Madrid) también tendrá su hueco en el cine de los años 40 y 50. De formación clásica, sabe sacar todo el partido a la masa orquestal con sus estratégicas melodías utilizadas en los momentos más dramáticos. Trabaja con varios directores de la época, dejando muy buena impresión a todos ellos. Algunas de sus intervenciones musicales las podemos escuchar en películas como *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943), *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947), *La noche del sábado* (R. Gil, 1950), *Don Lucio y el hermano Pío* (N. Conde, 1960) *Fray Escoba* (R. Torrado, 1961) o *Teresa de Jesús* (Orduña, 1962).

Por último podemos citar a **Jesús García Leoz**, otro representante del nacionalismo, que a pesar de su prematura muerte, deja en su legado multitud de películas con su música. Trabajó con directores ya consagrados de la época, pero también con nuevas promesas que iniciaban su camino en el mundo del cine. Algunas de sus películas son *Botón de ancla* (Torrado, 1948), *El verdugo* (Gómez, 1948) o la emblemática *Bienvenido Mr Marshal* (Berlanga, 1952) cuya canción principal perdura en nuestros días 60 años después de su estreno.

En los años 60, nuevos compositores aparecen en el panorama cinematográfico, tal es el caso de **Miguel Asins Arbó** (1918 Barcelona – 1996 Valencia). Estudió composición en el conservatorio de Valencia. Perteneció al cuerpo de Directores de Música del Ejército de Tierra, del cual se salió para ocupar la cátedra de Acompañamiento en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sus composiciones son numerosas y destinadas a varios géneros: destacan sus obras para orquesta, como *Cuatro danzas españolas* (1950) o *Cinco piezas portuguesas para orquesta* (1993); para banda, como *Himno de Alfonso XII* (1972) o *Los madriles* (1993); y para el cine, con títulos como *Un paso al frente* (R. Torrado, 1960), *Plácido* (L.G. Berlanga, 1962) o *La vaquilla* (L.G. Berlanga, 1985).

Otro grande de nuestro cine es **Antón García Abril** (1933 Teruel). Sus inicios musicales los encuentra en la banda de música de su ciudad natal y en su padre, gran amante de la música. Más tarde descubrió el piano y con él nació su vocación. Estudió en los conservatorios de Valencia y Madrid. Entre 1974 y 2003 fue Catedrático de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha recibido numerosos premios y galardones y gran parte de nuestra banda sonora es obra suya. Su repertorio es muy extenso y variado encontrando obras operísticas, orquestales, de banda, etc. Pero nosotros nos centraremos en su música para cine. La primera película la encontramos en la década de los 50 titulada *Muchachas de azul* (P. Lazaga, 1953). Después vendrán muchas más entre las que destacamos las siguientes: *Sor Citroën* (P. Lazaga, 1967), *Vente a Alemania, Pepe* (P. Lazaga, 1971), *La graduada* (M. Ozores, 1971) o *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984).

Siguiendo esta línea de compositor versátil nos encontramos con **Augusto Algueró** (1934 Barcelona – 2011 Málaga), compositor, arreglista y director de orquesta. Comenzó sus estudios en el Conservatorio Municipal de Barcelona y con apenas 16 años comenzó su carrera profesional. Es destacada su faceta de compositor de canción ligera, donde obtiene mucho éxito con canciones interpretadas por grandes artistas de la época como Nino Bravo, Concha Velasco, Rocío Dúrcal o Marisol. En el mundo del cine, trabaja con los grandes directores del momento destacando las siguientes producciones: *Brigada criminal* (I.F. Iquino, 1950), *El ruiseñor de las cumbres* (A. Del Amo, 1958), *Las chicas de la Cruz Roja* (R.J. Salvia, 1958), *El día de los enamorados* (F. Palacios, 1959), y *Tómbola* (L. Lucía, 1962).

Antonio Pérez Olea (1923 Madrid – 2005 Madrid) será uno de los destacados compositores desde la segunda mitad de los años 60 hasta la década de los 80. Estudió música en el Real Conservatorio de Madrid siendo alumno de Jesús Guridi y Conrado del Campo. Sus películas más destacadas son: *Ninette y un señor de Murcia* (F.F. Gómez, 1965), *¡Vivan los novios!* (G. Berlanga, 1970), *Adiós, cigüeña, adiós* (M. Summers, 1971) o *Jalea Real* (C. Mira, 1980).

Adentrándonos en la década de los 70, **Carmelo Alonso Bernaola** (1929 Vizcaya – 2002 Madrid), destacará con más de 80 títulos. Comenzó sus estudios de música en

Burgos y en 1951 se traslada a Madrid donde termina su carrera. Fue profesor de Armonía en el Conservatorio de Madrid y director de la Escuela de música “Jesús Guridi” de Vitoria hasta 1991. Destacan títulos como *El gran amor del conde Drácula* (J. Aguirre, 1972), *Los nuevos españoles* (R. Bodegas, 1975), *Ernesto* (S. Samperi, 1979), *Akelarre* (P. Olea, 1984), *Pasodoble* (J.L. García, 1988) o *Adiós con el corazón* (J.L. García, 1999).

También encontramos a **Luis de Pablo** (1930 Bilbao) músico innovador, seguidor de distintos estilos, uno de los primeros en introducir la música electroacústica en el cine español. Destacan títulos como *El hombre del expreso de Oriente* (F.B. Moro, 1961), *La busca* (A. Fons, 1968), *El jardín de las delicias* (C. Saura, 1970).

Esta década es protagonista de la incursión del pop y el rock en las bandas sonoras tanto en nuestro cine como fuera de nuestras fronteras, al igual que aparecen películas para el público infantil de la mano de grupos como Parchís, Regaliz o Enrique y Ana. Aparecen también nuevas estrellas de la canción, que protagonizarán algunas películas, tales como Manolo Escobar, Rocío Jurado o Rocío Dúrcal.

A finales de los 70, nace un grupo musical gallego con tendencias de música Folk y celta, es el **Grupo Milladoiro**. Apuestan por la recuperación y la reivindicación de la música gallega y utilizan, por tanto, una instrumentación típica gallega a base de gaita gallega, zanfona, arpa y bouzouki entre otros. Por su estilo musical y su buen hacer, fueron requeridos para algunos títulos filmográficos tales como *La mitad del cielo* (M.G. Aragón, 1986) y *Divinas palabras* (J.L. García, 1987).

A finales de los años 80 pasamos a una nueva generación de compositores, en la que perdurarán algunos vistos anteriormente, y también nacerán otros con nuevos aires musicales que llevarán a nuestro cine a lo más alto, compitiendo con los grandes del cine americano. Todos ellos los podemos encontrar en el libro *Diccionario de compositores cinematográficos* (2008) de Luis Miguel Carmona. El primero de esta generación es **José Nieto** (1942 Madrid) que comenzó tocando en el grupo musical Los pekenikes en 1958. Más adelante se inicia en el mundo de la composición, y en 1970 debuta en el cine de la mano de Jaime de Armiñán con la película *La Lola, dicen que no*

vive sola. Desde entonces ha ganado 6 Premios Goya y ha participado en multitud de películas, las más destacadas son: *El bosque animado* (J.L. Cuerda, 1987), *Lo más natural* (J. Molina, 1990), *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991), *El maestro de esgrima* (P. Olea, 1993), *La pasión turca* (V. Aranda, 1994), *Sé quien eres* (P. Ferreira, 2000), *Juana la loca* (V. Aranda, 2001) o *Luna caliente* (V. Aranda, 2009).

Alejandro Massó (1943 Madrid) compositor madrileño que comenzó su andadura en el cine en la década de los 80 con títulos como *El nido* (J. De Armiñan, 1980), *El dorado* (C. Saura, 1987) o *Remando al viento* (G. Suárez, 1988). Más tarde llegaron los siguientes largometrajes: *Ay Carmela* (C. Saura, 1990), *La noche más larga* (J.L. García, 1991) o *Pajarico* (C. Saura, 1997)

Siguiendo un orden cronológico, el siguiente lugar lo ocuparía **Alberto Iglesias** (1955 San Sebastián). Compositor con formación en composición, piano, contrapunto y música electrónica posee una larga trayectoria nacional e internacional. Sus comienzos se sitúan en los años 80 con *Ikusmena* (M. Armendáriz, 1980). En esos años conoció al director Pedro Almodóvar con quien colaboró en gran parte de su filmografía: *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) y *Los amantes pasajeros* (2013). En 2002 salió de nuestras fronteras y compuso la música de *Pasos de baile* (J. Malkovich). Desde ese momento hasta nuestros días no ha parado de cosechar éxitos nacionales e internacionales entre los cuales podemos citar: *Comandante* (O. Stone, 2003), *El jardinero fiel* (F. Meirelles, 2005), *Cometas en el cielo* (M. Forster, 2007), *También la lluvia* (I. Bollaín, 2010) o *Exodus: Dioses y Reyes* (R. Scott., 2014).

Javier Navarrete (Teruel 1956). Con 19 años se traslada a Barcelona donde comienza a trabajar en el ámbito de la música electrónica. Sus éxitos cinematográficos comienzan a principio de siglo con títulos como *El espinazo del diablo* (G. Del Toro, 2001), *El laberinto del fauno* (G. Del Toro, 2006), *Luciérnagas en el jardín* (D. Lee, 2008) o *Ira de titanes* (J. Liebesman, 2012).

Eva Gancedo (Madrid 1958) estudia Composición en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Se interesa por la música moderna y el jazz y es una de las primeras mujeres compositoras en saltar al mundo cinematográfico. Podemos destacar las siguientes películas: *La buena estrella* (R. Franco, 1997), *Gitano* (M. Palacios, 2000), *Arderás conmigo* (M.A. Sánchez, 2001) o *La mirada de Ouka Leele* (R. Gordon, 2009).

Ángel Illarramendi (1958 Guipúzcoa) a los 6 años tiene sus primeros contactos con la música. Estudia composición en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián. Finalizados sus estudios musicales colabora como profesor en la Escuela Vasca de Teatro Antzerti. A partir de los 90 abandona la enseñanza para dedicarse a la composición. Una de las directoras con las que ha trabajado en varias ocasiones es Gracia Querejeta con los siguientes títulos: *Una estación de paso* (1992), *El último viaje de Robert Rylands* (1996), *Cuando vuelvas a mi lado* (1998) y *Héctor* (2004). Otros de sus éxitos son: *El hijo de la novia* (J.J. Campanella, 2001), *Los Borgia* (A. Hernández, 2006) o *La conspiración* (P. Olea, 2012).

Manuel Balboa (1958 Coruña – 2004 Madrid) compositor que a pesar de su prematura muerte, trabajó con dos directores de cine del momento y compuso varias bandas sonoras de éxitos, entre ellas *Martes de carnaval* (1991) y *El baile de las ánimas* (1993) ambas de P. Carvajal; y *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997) y *El abuelo* (1998) de J.L. Garci.

Víctor Reyes (1962 Salamanca) posee una formación musical que incluye estudios de piano, composición y música electrónica. Ha compuesto más de una veintena de películas entre las que podemos destacar: *Ni se te ocurra* (L.M. Delgado, 1990), *Como un relámpago* (M. Hermoso, 1996), *Punto de mira* (K. Francis, 2000), *El paraíso ya no es lo que era* (F. Betriu, 2001), *En la ciudad sin límites* (A. Hernández, 2002), *Concursante* (R. Cortés, 2007), *Lola* (M. Hermoso, 2007), *Buried* (R. Cortés, 2010), *Red lights* (R. Cortés, 2012) o *Cómo sobrevivir a una despedida* (M. Moreno, 2015).

Roque Baños López (1968 Jumilla) compositor y saxofonista comenzó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, para años más tarde, trasladarse al

Real Conservatorio Superior de Madrid donde terminará sus estudios. En Berklee se especializa en Composición de música para cine y en jazz. En 1998 recibe su primer encargo para *Carreteras secundarias*. Son muchas las nominaciones que ha recibido y los éxitos cosechados. Entre sus películas encontramos *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *El niño* (Daniel Monzón, 2014) o toda la saga de *Torrente* (Santiago Segura).

Fernando Velázquez (1976 Bilbao) compositor y chelista comenzó sus estudios de música en el Conservatorio “Jesús Guridi” de Vitoria. Más tarde se trasladaría a Madrid para estudiar Composición y de allí se iría a París. A pesar de su juventud, ha compuesto varios éxitos de taquilla y es conocido internacionalmente. Algunos de esos éxitos son *El orfanato* (J.A. Bayona, 2007), *Escalofrío* (I. Ortiz, 2008), *Devil* (J.E. Dowdle, 2010), *Lo imposible* (J.A. Bayona, 2012), *Ocho apellidos vascos* (E. Martínez Lázaro, 2014) o *Hércules* (B. Ratner, 2014).

3.3. ANTECEDENTES MUSICALES DEL CINE ANDALUZ

3.3.1. PRODUCCIÓN ANDALUZA EN LA ETAPA DEL CINE MUDO

Recordemos que el nacimiento del cine surge a finales del año 1895 en el Grand Café de París con la presentación del cinematógrafo de la mano de los hermanos Lumière. Sin embargo, en Andalucía, dicho nacimiento surgirá al año siguiente al conocerse el nacimiento del kinetoscopio de Edison, en la calle Ancha de Cádiz y el nacimiento del kinetógrafo en la calle Larios de Málaga.

De esa manera empiezan a surgir los cines, en un principio de manera ambulante, tal y como conocemos hoy día los cines de verano, donde la gente se llevaba su propio asiento y cuya proyección iba acompañada por otra variedad de espectáculos tales como baile, cante e incluso pelea de gallos.

Al poco tiempo de su creación, los hermanos Lumière sienten bastante atracción por nuestra región y nuestra cultura, y encontramos así las primeras grabaciones de procesiones de Semana Santa, ferias, corridas de toros, bailes y cantes de finales de

1897. Nuestra forma de hablar y de vestir y nuestro carácter dejarán huella y se convertirán en los elementos definitorios de un cine, definido como andaluz, donde el hombre aparece poco trabajador, muy alegre y despreocupado, ataviado con su sombrero cordobés y sus largas patillas, mientras que la mujer será muy atractiva, con temperamento, cantaora y bailaora, difícil de conquistar y de poseer.

A pesar de las recuperaciones de títulos o fragmentos efectuados por las distintas filmotecas andaluzas, la filmografía del cine mudo andaluz es muy escasa y desconocida, según sostiene Utrera Macías (2000)¹⁹, ya que sólo tenemos constancia de la existencia de 3 películas: *No hay quien la mate* (Martínez Virel y Joaquín García, 1928), rodada en Málaga, *Historia de un taxi* (Carlos E. Nazari, Ediciones Film Nazari, 1928), rodada en Madrid y el documental *La sierra de Aracena* (Carlos E. Nazari, Javier Sánchez Dalp, 1928), rodada en Huelva.

3.3.2. PRODUCCIÓN ANDALUZA EN LA ETAPA DEL CINE SONORO

3.3.2.1. La postguerra

Rafa Films²⁰, propiedad de Rafael González Rico, produjo los largometrajes *Canelita en rama* (1943), de Eduardo García Maroto, *Fin de curso* (1943), de Ignacio F. Iquino y *Macarena* (1944) de Antonio Guzmán Merino. La tonadillera Juanita Reina es la protagonista de la primera y la tercera, y es su cantar el único referente musical de esas películas. También se produjeron cortometrajes de la mano de Rafa Films tales como *La bolsa del miserable*, *Cerámica sevillana*, *Deportes en Sevilla*, *Pino Montano*, etc.

Otra productora de aquellos tiempos fue Sur Films²¹, fundada por varios matrimonios vecinos de Madrid y Sevilla. Se estrenan con el largometraje *Misterio en la marisma* (1943) cuyo director es el canario Claudio de la Torre. Paralelamente se iban rodando cortometrajes con otro importante cantaor como protagonista, Miguel de

¹⁹ Utrera Macías, R. *Film Dalp Nazari: productoras andaluzas* (2000)

²⁰ La constitución de la sociedad tuvo lugar en Sevilla el 20 de septiembre de 1941.

²¹ La sociedad mercantil Sur Films fue creada en Sevilla el 26 de septiembre de 1942.

Molina, que deleitaba al público con su extenso repertorio. Las intenciones de Sur Films era llevar al cine una Andalucía inédita y la vida cotidiana del campo andaluz.

Otro destacado productor y director andaluz fue José Val del Olmar. Granadino de procedencia, destacará en la década de los 50 y 60 con películas como: *Agua-espejo granadino* (1953), *Fuego en Castilla* (1960) y *De barro* (1961).

3.3.2.2. El nacimiento de la autonomía andaluza

Con la llegada de la democracia nace el espíritu autonómico y con ello nuevas vías de escape para el cine andaluz. Escritores y cineastas se preocuparon en definir un cine propio, de nuestras raíces andaluzas, y enseñarlo al mundo.

Los factores que más influyeron en este “nuevo” cine fueron la economía, la política, la estética y la lengua. Estos cuatro factores afectaron tanto a cortos como a largometrajes, éste último se vio muy afectado por la escasez presupuestaria que disponía. Una de las productoras que apoyaron nuestro cine y ayudaron nuestras producciones fue Mino Films²². Se trataban temas de actualidad andaluza, nuestras señas de identidad, nuestros paisajes, nuestras costumbres. Después de ésta aparecieron otras tantas con denominación de origen, sello andaluz. Estas productoras, Galgo Films, Films Bandera, Triana Films, Proanci, o Za-Cine entre otras, abarcan el nacimiento de un cine etiquetado como “andaluz”.

El guionista, realizador y productor Pancho Bautista²³, acertó con sus películas que, proyectadas años después, han conseguido resultados sorprendentes de audiencia y de ganancias económicas.

Las productoras anteriormente citadas, Galgo Films y Films Bander, financiaron las óperas prima de Gonzalo García Pelayo, *Manuela* (1975), y de Roberto Fandiño, *La espuela* (1976) y *María la Santa* (1978), extraídas de los textos de Manuel Halcón,

²² Se crea en los primeros días de diciembre de 1975 como cooperativa.

²³ Con sus productoras Triana Films y Proanci filmó “*Se acabó el petróleo*” (1980), interpretada por Pepe Da Rosa, Paco Gandía y Josele; “*Los alegres bribones*” (1981) donde incorpora a Antoñita Colomé junto a los cómicos citados mientras que en “*La saga de los Vázquez*” (1982) reelabora un documental de montaje en torno a esta familia taurina. En una misma línea humorística se sitúa su guión “*Un parado en movimiento*” (1985) donde toma sainetes quinterianos para esta producción de Modulo Films dirigida por Francisco Rodríguez Paula.

Manuel Barrios y Fernando Macías, respectivamente. Por su parte, *Za-Cine*, de Gonzalo García Pelayo financió las películas *Vivir en Sevilla* y *Frente al mar* con guión del novelista José María Vaz de Soto, y *Rocío* y *José* (1983) junto a Andrés Salvador.

Ya en la década de los 80 encontramos productoras como *Axarquía Films* productora de *Fermín Salvochea, visto para sentencia* (1987), de Manuel Carlos Fernández, donde se narra la biografía del anarquista andaluz y alcalde gaditano en los finales del siglo XIX. Arenal P.C. es una entidad sevillana que financió la película de Felipe Vega *El mejor de los tiempos* (1989) donde intervienen Icíar Bollaín y Rosario Flores, y *Contra el viento* (1990), de Francisco Peritan, con Antonio Banderas y Emma Suárez.

Artimagen Producciones, de Carlos J. Fraga y Pilar Távora, adaptaron la pieza literaria de García Lorca, *Bodas de sangre*, titulándola *Nanas de espinas* (1983), a su vez variante fílmica del trabajo teatral del grupo *La Cuadra*, dirigido por Salvador Távora. También han producido numerosos cortos y series: *Sevilla, viernes santo madrugado* (1981), *Andalucía entre el incienso y el sudor* (1982), *Úbeda* (1985), *Costaleros* (1985), *Antonio Divino* (1986), *Odisea en la escalera* (1987), *Cienchirlos* (1988), *El fantasma expresivo* (1988), *Cuando el Oeste baja al Sur* (1989), *Cavilaciones* (1993), entre otros títulos.

Finalmente encontramos a *Caligari Films*, productora de *Madre in Japan* (1984), de Francisco Perales y *Las dos orillas* (1987), de Juan Sebastián Bollaín; y La productora *Víctor Barrera P.C.* (junto a Impala) que lleva a la pantalla una versión del crimen de *Los Galindos* diferente a la dada por la novela de Alfonso Grosso, dirigida por el propio Barrera.

3.3.2.3. Producción contemporánea

La década de los 90 se caracteriza por el reconocimiento internacional del sello “cine andaluz”, otorgado por las grandes producciones salidas de nuestra tierra en dicha década tales como *Flamenco*, *Yerma* y *Solas*.

Nuestro cine se convierte en internacional con la ayuda de las productoras *Juan Lebrón Producciones*, *Maestranza Film* y *Artimagen Producciones*²⁴. La Productora Andaluza de Programas, fue creada por la Junta de Andalucía para apoyar a nuestro cine técnica y económicamente. De esta época son películas como *Las dos orillas* (1987) de Juan S. Bollaín; *Pasodoble* (1988) de José Luis García Sánchez, producida por Tesauro; *Malaventura* (1988) de Manuel Gutiérrez Aragón; *El hombre que perdió su sombra* (1991) de Alain Tanner producida por Tornasol Films; *Dime un mentira* (1992) y *Belmonte* (1993) de J.S. Bollaín, producida por Cartel S.A.

La creación de RTVA/Canal Sur TV también fue de gran ayuda financiando títulos como la serie de Basilio Martín Patino *Andalucía, un siglo de fascinación*, compuesta por los títulos:

- Ojos verdes
- Desde lo más hondo I: Silverio
- Desde lo más hondo II: El museo japonés
- El jardín de los poetas
- Paraísos
- El grito del Sur: Casas Viejas
- Carmen y la libertad

A su vez, el productor sevillano Juan Lebrón sigue haciendo uso de nuestro folklore para filmar películas que lo muestren al público y lo conozcan, y amparado por dos grandes directores se ruedan los siguientes filmes: *Semana Santa* (1992) y *Andalucía es de cine*²⁵ (2003), ambas de Manuel Gutiérrez Aragón, y *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), ambas de Carlos Saura. La primera es un documental que combina imagen y música de la Semana Santa sevillana. *Sevillanas* es un mediodmetraje que combina lo artístico y lo didáctico a través del cante y el baile, al igual que *Flamenco*, película que

²⁴ Productora de Carlos J. Fraga y Pilar Távara. La realizadora ha dirigido numerosos títulos de cortometrajes donde su personal mirada andaluza queda patente en ellos. El largometraje *Yerma* (1998) es algo más que una adaptación de la popular obra lorquiana porque contiene elementos y tratamientos que permiten catalogarla como obra de autora.

²⁵ Serie compuesta por 250 capítulos donde se recogen las características de pueblos y regiones andaluzas. Es una "enciclopedia geográfica universal" en la que las imágenes filmadas por un prestigioso equipo se explican mediante los textos escritos por José Manuel Caballero Bonald, declamados por Juan Luis Galiardo y presentados por Kiti Manver. La música, alternada con la palabra, es de Gustav Holst, *The Planets*. Júpiter op.32.

pasaré a detallar más adelante por su enorme importancia y trascendencia en el cine andaluz.

Y llegamos a las tres películas referidas al principio de este punto que marcaron referencia acerca del nacimiento del **nuevo cine andaluz**:

Flamenco (C. Saura, 1995) película modesta donde el tratamiento de la luz ocupa un lugar importante creando una atmósfera que complementa la interpretación del cante, con un decorado austero donde predominan los fuertes contrastes de luz (noche y día). Así en la noche se interpretan los palos más duros y con el día se hacen los cantes más suaves.

Los elementos que forman parte de la decoración también están muy estudiados. Nada aparece por casualidad. De hecho, el lugar de rodaje elegido para la película, la antigua estación de ferrocarril sevillana, encierra un decorado de múltiples posibilidades para el director, Carlos Saura, al que poderle aplicar efectos de luz y de color.

Artistas de gran reconocimiento internacional (Paco de Lucía, Remedios Amaya, Chocolate, etc) hacen su aparición en la película mientras un narrador, José Luis Gómez, presenta los diferentes palos del flamenco al público.

Yerma (1998), de Pilar Távora, es una obra de autora. Ella misma se encarga del guión, del montaje, de la producción, de la música, etc. Los paisajes que aparecen en la película pertenecen a las provincias de Sevilla, Málaga y Huelva.

La protagonista es una mujer físicamente sensual, muy atractiva, que está hecha para la maternidad, para el amor, para la ternura, para sentir la vida, aunque también tiene su lado rebelde: no acepta ni se resigna a su destino y prefiere ser protagonista del mismo a una víctima pasiva de él. Yerma refleja una situación injusta y desigual de la mujer respecto al hombre que se ha venido arrastrando a través de los siglos, sobre todo en nuestra Andalucía castiza y dominada por los hombres.

3.3.2.4. El reconocimiento de Solas: un hito en el Cine andaluz

Solas (1999) dirigida por Benito Zambrano y producida por Maestranza films, marca un hito en la Historia del llamado cine andaluz que mejor sería denominado Cine de Andalucía. Utrera²⁶ (2005, 182-187) afirma que hay un antes y un después de “*Solas*”. Desde la década de los 70 se vislumbran intentos de producir un nuevo cine de la región, pero sin llegar a producirse hasta finales de los 90 con *Solas*, reconocida tanto a nivel nacional como internacional obteniendo varios premios Goya en el 2000.

El buen hacer del equipo técnico y de producción, la magnífica interpretación de los actores, Carlos Álvarez, María Galiana y Ana Fernández y el tesón del director Benito Zambrano, llevaron a esta película a lo más grande del cine andaluz. Todo ello complementado con la música, una música que como el propio Meliveo cuenta²⁷: “Yo en *Solas* pretendía dos cosas: de alguna manera apiadarme de los personajes y de otra, reforzar su soledad con notas muy distantes unas de otras, que el eco te diera esa sensación de distancia, crear un espacio cerrado...”

Su guión, de excelente literatura cinematográfica, recorrió diversos despachos madrileños sin resultados positivos: no convencía o no gustaba. Al final fue en Sevilla donde encontró el apoyo necesario para salir adelante. Un guión tan real como la vida misma, fruto de la experiencia y los sentimientos y comportamientos de las personas. Todo acompañado de un entorno propio andaluz, con dicción y escenarios autóctonos. Es una película “hecha en Andalucía y por andaluces”.

Su presentación oficial en el Festival de Berlín la llevó de inmediato al reconocimiento del público y de ahí al estrellato gracias a la publicidad “boca a boca”. Todos los premios recibidos nacionales e internacionales, al guión, a la película, a la interpretación, a la producción la convierten en símbolo de un cine cuya belleza emana de la sensibilidad de su autor y de la puesta en escena conseguida por su equipo.

²⁶ Utrera Macías, R. *Las rutas del cine en Andalucía* (2005)

²⁷ Entrevista realizada a Antonio Meliveo por Miguel Ángel Ordoñez. Agosto 2007. www.scoremagazine.com. Mirar Anexo II

Si buscamos referencias en prensa, El 26 de Abril de 1999 una publicación periodística²⁸ decía “Ahora, dos meses después, me cuentan que la llamada *Solas* ya no es un hilo acoquinado de voz y que hay mucha gente que pide verla a gritos: les han dicho que en ella se verá a sí misma o a una sombra cercana. Y que las escurridas copias iniciales se han convertido en 40, y que su número crecerá. Costó muy poco, 100 millones de pesetas, y ya tiene al alcance multiplicarlos por 10, me siguen contando. Sin más publicidad que la emoción de las cinco o seis personas que la vieron en Berlín y lo contaron, su verdad se fue abriendo paso por su capacidad de contagio y porque invita a los españoles a mirarse en espejos muy distintos del que habitualmente compramos a la madrastra de Blancanieves”

Al final del año 1999, cuando *Solas* llevaba menos de 10 meses en cartel, unos titulares de prensa en un periódico²⁹ de tirada nacional afirmaban “*Solas*, con 600.000 espectadores y 11 nominaciones a los Goya, culmina una trayectoria llena de éxitos. La productora Maestranza Films volverá a lanzar la película, que lleva 10 meses en cartel” y añadía: “A partir de ahora, en el cine español, **habrá un antes y un después de *Solas***. Un antes, cuando nadie daba un duro por las producciones andaluzas y menos si el reparto no estaba adornado con alguna estrella, y un después, cuando se ha demostrado que una película intimista, de bajo presupuesto y llena de desconocidos puede permanecer en cartel 10 meses, distribuirse en 30 países y tener 600.000 espectadores.”

Estaba claro que el impacto de *Solas* era palpable en todos los medios. Si continuamos con las revistas especializadas o críticos de cine, nos encontramos con el siguiente artículo³⁰ de José Luis Sánchez Noriega: “*Solas* es una película arriesgada porque trata cuestiones ya sabidas y lo hace en un tono que requiere la implicación del espectador. Es una obra de envergadura, hermosa, auténtica y emocionante. Una de esas películas que, afortunadamente, no parece fruto de la casualidad, sino de un trabajo previo concienzudo que resulta patente en el guión, los diálogos y los personajes, pero que alcanza a todos los elementos estéticos del filme”

²⁸ www.elpais.com Lunes 26 abril 1999. Ángel Fernández-Santos. Mirar Anexo II

²⁹ www.elpais.com Viernes 31 diciembre 1999. Margot Molina. Mirar Anexo II

³⁰ www.cervantesvirtual.com. Críticas del cine español: José Luis Sánchez Noriega. *Solas la autenticidad del arte*. Mirar Anexo II

Otro crítico literario y escritor³¹ español expresó (1999):

Hay una belleza especial en esta película y creo que procede de su carácter de primera obra (de *ópera prima*, según el argot al uso). Y sostengo esto porque hay en ella una inocencia, acaso ingenuidad, que sólo puede explicarse por la necesidad de contar, de expresarse con la vitalidad de quien está dispuesto a decir lo que tiene que decir por encima de los desequilibrios que afecten a la composición de lo dicho.

Hasta la investigación universitaria, fuera de España, se ha interesado por nuestra película. Se mencionan la ponencia de Robin Fiddian³² (2001) y el artículo de José Manuel del Pino³³ (2003), con sus respectivas observaciones sobre distintos motivos en torno a *Solas*. En la primera, se analiza la interferencia de géneros y las variantes de la masculinidad. En el segundo se tratan las aportaciones del realizador al simbolizar la marca de lo andaluz con factores y elementos que se alejen de los preestablecidos por el cine precedente.

Por todas estas referencias de críticas, prensa, artículos, estudios y recaudación de taquilla, podemos afirmar que *Solas* es la gran triunfadora del nuevo cine andaluz, a la que seguirá una estirpe de raza andaluza, con producciones propias y de calidad que llevarán el sello andaluz por todas las fronteras.

En conjunto, estamos ante una producción autonómica que se podrá etiquetar de “regional” por procedencia, no por aspiraciones, ya que su objetivo se apoya más en hacer cine aunque por origen reciba la etiqueta de andaluz.

El camino definido por *Solas* seguirá continuado por otros títulos producidos parcial o totalmente en Andalucía, tales como: *El factor Pilgrim* (2000. Tesela PC/Seisdedos), *El traje* (2002. Tesela PC) y *7 vírgenes* (2005. Tesela PC/La zanfoña) de A. Rodríguez Libero; *Carlos contra el mundo* (2002. JaleoFilms/Letra M.) de Chiqui Carabante; *Eres mi héroe* (2002. Manufacturas Audiovisuales S.L./Caligari Films S.A.) de A. Cuadri; *15 días contigo* (2005. Bailando en la luna/Jaleo Films/Bainet Zinema) de J. Ponce; *Astronautas* (2003. Tesela PC) y *Cabeza de perro* (2006. Tesela PC/La zanfoña) de S.

³¹ José María Guelbenzu. *La mirada del narrador: Benito Zambrano Solas* Nº 29. Mayo 1999 (www.revistadelibros.com). Mirar Anexo II

³² Profesor de Español y miembro de Wadham Collage en la Universidad de Oxford (United Kindom)

³³ Profesor de Español en la Universidad de Dartmouth (Hanover) interesado en la investigación del cine español al igual que de la poesía y la narrativa españolas.

Amodeo. Cada una en su estilo, mayor comedia, mayor tragedia, aportan ciertas novedades en sus variadas capacidades artísticas.

3.3.2.5. Filmografía y compositores de la última década

La llegada del nuevo siglo y la importancia que fue adquiriendo el mundo del cine en Andalucía, trajo multitud de títulos, directores y compositores que con sus trabajos, hicieron despegar nuestro cine de nuestras tierras y se hicieron un hueco en la meca del cine nacional e internacional.

Una vez que *Solas* había comenzado el camino de un cine más nuestro, más genuino y profesional en todos los sentidos, encontramos un título a comienzos de siglo, con música también de nuestro compositor, Antonio Meliveo, y dirección de Miguel Hermoso (Granada 1942), *Fugitivas* (2000), película de carretera. Producida por Maestranza Films, fue rodada en tierras andaluzas y algunos de los actores también procedían de dicha tierra. Esta productora, que ya llevaba en funcionamiento desde hacía unos años, fue la creadora de otros títulos como *María querida* (2004), biografía de María Zambrano, de José Luis García Sánchez y música de Antonio Meliveo; y la comedia de Pablo Carbonell (1962, Cádiz) *Atún y chocolate* (2004) con música de Nono García (1959, Cádiz).

En la última década, han ido naciendo varias productoras que han dado muy buenos frutos y han aumentado el número de creaciones de la comunidad andaluza. En 2001 encontramos el largometraje *María la portuguesa* de Dácil Pérez de Guzmán (1964, Sevilla) de la productora Paso al sur producciones, la cual volverá a repetir dirección en 2012 con *La última isla* con música de Juan Belda y producida por Fausto Producciones Cinematográficas / Rainbow Videoproducciones / Sakai Films / TV3.

En 2002 el número de producciones se dispara con respecto al año anterior, apareciendo nuevos nombres en la dirección que repetirán en varias ocasiones, tal es el caso de: Chus Gutiérrez (1962, Granada) con *Poniente* (2002. Amboto Audiovisual S.L./Antena 3 Televisión/Euskal Irrati Telebisa), *El calentito* (2005. Telespan 2000, Estudios Picasso, Canal+ España) y *Retorno a Hansala* (2008. Maestranza Films/Muac Films), todas con música de Tao Gutiérrez; Ramón Salazar (1973, Málaga)

que dirige los largometrajes *Piedras* (2002. Alquimia Cinema/Ensueño Films/Tele Madrid), *20 centímetros* (2005. Aligator Producciones/Divine Productions/Estudios Picasso) y *10000 noches en ninguna parte* (2011. Elamedia/Skapada Films) todos con música de Pascal Gaigne.

Otras producciones de este año fueron: *Carlos contra el mundo* de Chiqui Carabante (1967, Málaga) con música de Lucio Godoy y producción de Jaleo Films, *La luz prodigiosa* de Miguel Hermoso, con música de Ennio Morricone y producción de Canal Sur T.V., *Cuando todo esté en orden* de César Martínez Herrada con música de Pablo Cervantes (1977, Sevilla) y producción de Caligari Films, *El traje* de Alberto Rodríguez Librero (1971, Sevilla) con música de Víctor Young y producción de Canal+ España/Televisión Española (TVE) / Tesela Producciones Cinematográficas y por último, *Eres mi héroe* de Antonio Cuadri (1955, Sevilla) producida por Canal Sur T.V.

En 2003 seguimos formando parte de las producciones cinematográficas ya sea dirigiendo, componiendo o produciendo. Aparece la primera producción animada basada en la novela de Washington Irving Cuentos de la Alhambra titulada *El embrujo del Sur* con música de Meliveo y producción de Canal Sur T.V., entre otras. Otras producciones son: *Las huellas que devuelve el mar* de Gaby Beneroso Pérez (1968 Casablanca) con música de Álex O'Dogherty (1973, Cádiz) y producción de Borvoleta Producciones, *Astronautas* de Santi Amodeo (1969, Sevilla), autor también de la música y producida por La Zanfoña Producciones o *Kárate a muerte en Torremolinos* de Pedro Tembourny (Málaga), discípulo de Jesús Franco, con música de Jorge Muñoz Cobo y producida por Nuevas Producciones Cinematográficas S.L/Telespan 2000. Otro director malagueño, Ignacio Nacho, estrenará *Poliedro* en 2004 con música de Meliveo y producción de C.E.C.C. (Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña).

En estos últimos años seguimos encontrando nuevos directores que emprenden su camino por el mundo del cine, y otros que repiten con nuevos proyectos. El interés y la formación de estas jóvenes promesas es indiscutible y la cantidad de festivales y cursos que sobre cine se suceden en nuestra comunidad van adquiriendo mayor repercusión y prestigio cada año que pasa.

Ejemplo de éste, nuestro cine, son las siguientes producciones: *Cabeza de perro* (2006. Tesela PC/La zanfoña) de Santi Amodeo, con música del mismo director, *Ellos robaron la picha de Hitler* (2006. Telespan 2000) de Pedro Temboury (Málaga), con música de Jorge Muñoz Cobo; *¿Por qué se frotan las patitas?* (2006. Tesela PC) y *Un mundo cuadrado* (2011. La zanfoña) ambas de Álvaro Begines (Sevilla), el que fuera guitarrista del grupo pop No me pises que llevo chanclas; *Habana blues* (2005. Maestranza Films/ICAIC/Pyramide Productions) de Benito Zambrano; *La semana que viene (sin falta)* (2006. Maestranza Films) de Josetxo San Mateo y música de Meliveo; *Clandestinos* (2007. Malas Compañías P.C./Galiardo Producciones/El Reló/Toma 27) de Antonio Hens (1969, Córdoba) con música de Sergio García de la Puente (1975, Granada); *3 días* (2008. Green Moon Productions/Maestranza Films/Pentagrama Films) de Francisco Javier Gutiérrez (1973, Córdoba) con música de Meliveo; *Los minutos del silencio* (2009) de Rafael Robles (1977, Málaga) con música de Ignacio Moniche y producida por Fatal tormentos films/Toma 27; *La voz dormida* de Benito Zambrano producida por Maestranza Films o *Madre amadísima* (2009) de Pilar Távora con música de Miguel y Borja Évora (Cádiz), hermanos del guitarrista Manolo Sanlúcar, y producida por Artimagen Producciones. No podemos olvidarnos de la superproducción rodada en España e Inglaterra *El camino de los ingleses* (2006. Green Moon Productions/Sogecine/Future Films) dirigida por nuestro malagueño internacional Antonio Banderas (1960, Málaga) con música de Meliveo, que fue rodada por varios entornos muy populares de Málaga.

Como hemos podido observar, son varios los compositores andaluces que han intervenido en las películas que acabamos de citar, y que han dado el salto fuera de nuestras fronteras andaluzas.

Suso Saiz (1957 Cádiz) comenzó en el mundo de la música tocando en un grupo de folk en el colegio hasta que decidió irse a Madrid a terminar sus estudios de Guitarra y Composición con Luis de Pablo. En 1980 funda la Orquesta de las Nubes y cuatro años después graba su primer disco en solitario. Es un artista polifacético, que dentro del mundo del cine, ha compuesto varias bandas sonoras: *El detective y la muerte* de G. Suárez (1994. Lolafilms/Ditirambo Films), *África* de A. Ungría (1996. Sogetel S.A./Bocaboca Producciones S.A.), *El milagro de P. Tinto* de J. Fesser (1998. Sogetel/

Películas Pendelton) y *Novios* de J. Oristrell (1999. Aurum Producciones S.A./ Bocatelevisión).

Pablo Cervantes (Sevilla 1977) compositor de música para cine y televisión ha participado en 22 largometrajes a pesar de su corta edad. Uno de los directores con los que más ha trabajado ha sido José Luis Garci: *You're the one* (2001. Nickel Odeon Dos/Enrique Cerezo, P.C./PC 29), *Historia de un beso* (2002. Nickel Odeon Dos/Enrique Cerezo, P.C./PC 29), *Tiovivo* (2004. Nickel Odeon Dos/Enrique Cerezo, P.C./PC 29), *Ninette* (2005. Nickel Odeon Dos/PC 29), *Luz de domingo* (2007. Nickel Odeon Dos), *Sangre de mayo* (2008. Nickel Odeon Dos/Tele Madrid) y *Holmes & Watson*, *Madrid days* (2012. Nickel Odeon).

Nono García (1959, Cádiz) compositor y guitarrista de jazz y flamenco. En 1980 realiza su primera gira como guitarrista junto a Carlos Cano. Estudia en Granada donde colabora componiendo para varios montajes teatrales, para luego trasladarse a Madrid y Bélgica, donde permanece algunos años. En 1996 regresa a Madrid donde imparte clases en la Escuela de Música Creativa. Como compositor de cine ha colaborado en una única película *Atún y chocolate* (2004. Maestranza Films/Intercartel) de Pablo Carbonell.

Santi Amodeo (1969, Sevilla) es realizador, guionista y músico. Destacan sus largometrajes *Astronautas* (2003. Tesela PC), *Cabeza de perro* (2006. Tesela PC/La zanfoña) y *¿Quién mató a Bambi?* (2013. Rodar y Rodar Cine y Televisión).

Julio de la Rosa (1972, Jerez) es músico, cantante y compositor. Entre sus trabajos cinematográficos encontramos *7 vírgenes* (2005. La Zanfoña), *After* (2009. Tesela P.C.), *Una palabra tuya* (2008. Tesela P.C. / Filmanova Invest) y *La isla mínima* (2014. Atresmedia Cine / Atípica Films / Sacromonte Films).

Sergio García de la Puente (1975, Granada) pianista y compositor. Ha sido miembro de la Orquesta de Cámara Pablo Picasso de Málaga. Su música de cine encuentra su inspiración en compositores de la talla de Bernard Herrmann, Michael Nyman o John Williams. Ha compuesto para teatro, cortos, anuncios publicitarios,

páginas web y programas televisivos. Los largometrajes en los que ha participado son *Clandestinos* (2007. Malas Compañías P.C./Galiardo Producciones/El Reló/Toma 27) de Antonio Hens, *El lince perdido* (2009. Kandor Graphics/Green Moon/Perro Verde Films) de Raúl García y Manuel Sicilia, *Amigos* (2011. Dark Light Productions/Telecinco Cinema) de Borja Manso y *Azul y no tan rosa* (2012. Malas Compañías P.C.).

Miguel y Borja Évora (Cádiz) son padre e hijo pertenecientes a una familia de artistas. Miguel es hermano del guitarrista Manolo Sanlúcar y lleva el arte en la sangre. Por otra parte, su hijo Borja se formó en el Conservatorio de Sevilla y se interesó por la música electrónica. Sus composiciones son una mezcla entre el flamenco y la música electrónica. Padre e hijo han intervenido en la música de la película *Madre amadísima* (2009. Artimagen) de Pilar Távora.

La Filmoteca de Andalucía, con sede en Córdoba, es el órgano público encargado de la investigación, recopilación y difusión del patrimonio cinematográfico andaluz, actividad esta última, a la que también contribuyen significativamente festivales anuales como: el Festival de Cine Español de Málaga, el Festival Internacional de Cortometrajes Almería en Corto, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, la Muestra Cinematográfica del Atlántico Alcances de Cádiz o el Festival Internacional de Cine Inédito de Islantilla.

CAPÍTULO 4. LA MÚSICA PARA CINE DE ANTONIO MELIVEO

4.1. ¿QUÉ ES LA MÚSICA?

Es más fácil, sentirla, oírla y reproducirla que definirla con palabras. Según las distintas definiciones otorgadas a la música por multitud de libros y enciclopedias, yo la definiría como una manifestación artística, un medio histórico de expresión y comunicación con otros, sobre todo, para provocar emociones en los otros, la cual se sirve de elementos matemáticos para elaborarse. En esta definición estamos dando cabida a tres conceptos que estarían plenamente ligados a la música: el Arte, La Lengua y la Ciencia.

Podemos decir que Música es Arte en cuanto a que el compositor juega con los sonidos al igual que el poeta juega con las palabras, a la vez que influye en el espíritu y el estado de ánimo del oyente, como ocurre en una obra pictórica. También podemos decir que es una Lengua, pues su comunicación, como cualquier lenguaje de comunicación, se realiza mediante una transferencia ordenada de signos y símbolos (gestos y sonidos) que responden a un código compartido por emisor y receptor. Ese código utilizado en el lenguaje musical conforma lo que podemos denominar “pieza musical” que llega al oyente y que éste decodifica e interpreta según su estado de ánimo, el medio de transmisión, el lugar de la recepción, etc. Y por último, podemos decir que es Ciencia porque todos los elementos, todos los procedimientos que concurren en la elaboración de una obra musical, encuentran su explicación y su razón de ser en los números y en la combinación de ellos. Así, el ritmo no es otra cosa que la división de una unidad de tiempo en fracciones iguales o desiguales, pero siempre proporcionales; la altura de los sonidos depende únicamente del número absoluto de vibraciones que produce en un tiempo dado el cuerpo sonoro puesto en acción; la intensidad del sonido, resulta de la amplitud de las mismas vibraciones y de la violencia con la que agitan el aire ambiente; el timbre del cuerpo sonoro proviene de la conformación misma del instrumento que emite el sonido, y de las subdivisiones o sonidos armónicos³⁴ que acompañan a éste. Manuel Gertrudix así lo explica en su libro *Música y narración en los medios audiovisuales* (2003, 14-22) donde habla de la naturaleza de la música y hace tres reflexiones sobre la misma: reflexión comunicativa, reflexión científica y reflexión artística.

³⁴ Sonido agudo producido naturalmente por la resonancia de otro fundamental

La Música encierra una promesa de placer y felicidad al oyente. Se utiliza para subrayar elementos emocionales, es por lo tanto universal y se ayuda de las tecnologías de cada sociedad para interpretarse.

4.2. ¿CÓMO LA PERCIBIMOS?

Ya hemos afirmado que la Música es una expresión artística, una forma de comunicación humana muy antigua. Es uno de los procesos de globalización y culturización mundial más importante.

Dentro de la música popular, la música popular contemporánea no se ha aislado de sus formas previas, no ha modificado su esencia natural. Lo que sí ha cambiado en estos últimos tiempos es su forma de percibirla. Los gustos musicales se han visto influenciados por una serie de contextos sociales. Así encontraríamos 3 grupos principales de música que conviven actualmente. Por un lado tenemos la Música Culta, más relacionada con el Arte, para un grupo más minoritario de personas con un alto nivel cultural. También tendríamos la Música Folk, la música popular entendida como música tradicional, música de nuestras raíces, propia de cada lugar. Y por último, la música relacionada con las distintas corrientes, mayoritariamente juveniles, de la actualidad como son rock, pop, heavy, etc.

En el siglo XX influyen en la música la tecnología, la comercialización, las personas que la oyen,... Sin embargo nos surge una duda, ¿por qué estudiar la música popular, que nos aporta? Hay sociólogos que se preguntan por ello, y la respuesta es bien sencilla: si queremos conocer la cultura popular, hay que conocer la música popular y viceversa. También hay autores que se preocupan de la estética y la esencia musical y aportan sus ideas tratando de dar un significado a la música.

Dentro de estas corrientes estéticas musicales del siglo XX, nos centraremos en las más recientes, las de la segunda mitad del siglo, donde destacan principalmente los siguientes nombres:

1. Gisèle Brelet (1919-1973): Formalismo

Filósofa y crítica musical francesa, alumna del Conservatorio de París y de la Sorbonne, posee numerosas y densas publicaciones que constituyen un punto importante de referencia dentro de la estética musical contemporánea. Dentro de estas publicaciones destacan los siguientes libros: *Estética y creación musical* (París, 1947) y *La interpretación creadora* (París, 1951).

Brelet sostiene que la música es el arte más formal de entre todas las artes y que sigue una lógica interior para poder desarrollarla (1957). La creación musical parte, según Brelet, de dos corrientes musicales que son el empirismo y el formalismo. En la primera el músico parte de la experiencia directa que le brinda el material sonoro buscando nuevas técnicas y sonoridades. En la segunda es la forma la que tiene el protagonismo, no se trata de descubrir el material sonoro, sino de producirlo y formarlo. Dos seguidores y ejemplos de músicos compositores que siguen estas corrientes son Hindemith, seguidor del empirismo, y Stravinsky, seguidor del formalismo.

2. Deryck Cooke (1919-1976): Referencialismo

Músico, musicólogo y comentarista musical de radio y televisión británico. Estudió órgano en Cambridge y pronto se vio sucumbido por el arte de la composición musical. Sin embargo se sentía inseguro de su lenguaje compositivo, demasiado conservador según su criterio, porque no seguía las tendencias de moda.

En su “The language of music” (1959) argumenta que la principal característica de la música es expresar y evocar sentimientos y que todos los compositores de música tonal utilizan recursos melódicos, armónicos y rítmicos iguales o parecidos para provocar afectos en el oyente. Concluye que la música es un lenguaje universal en el sentido en el que podemos ser interpretados por todos los idiomas por medio de este lenguaje universal del sentimiento, de las emociones, de los afectos.

3. Susanne Langer (1895-1985): Expresionismo

Filósofa estadounidense interesada por la filosofía del conocimiento y de la cultura, en la investigación de los símbolos y la simbolización en la ciencia, la religión y el arte. Se opone al idealismo, porque éste parte de una metafísica para la interpretación de los símbolos, y al empirismo, porque desconoce que los datos de los sentidos son ya símbolos como así lo escribe en su libro *Los problemas del arte* (1966). La transformación simbólica es una actividad natural y la función del filósofo es investigar la estructura y las relaciones mutuas de los sistemas de símbolos correspondientes a las distintas esferas de la actividad humana. Destaca el carácter simbólico de la música cuya morfología considera similar a la del sentimiento. Es decir, las características de la música son similares a las del sentimiento y por eso nos recuerdan a él.

4. Leonard Meyer (1918-2007): Gestalttheorie

Compositor, escritor y filósofo americano para el que “formalismo y expresionismo” son dos términos ya consumidos y mal usados. Hay que pasar página y propone dos nuevos significados para la música. La música definida desde dentro, desde el ámbito de la misma estructura de la obra musical, que él denomina “absolutismo”, y la música definida fuera del ámbito meramente musical, dentro de un mundo extramusical formado por la percepción de la misma, las acciones, los estados emocionales, aquello que provoca la música. En su libro *La emoción y el significado en la música* (2001) Meyer llega a la conclusión de que el significado de la música es distinto dependiendo del estilo, la sociedad, la cultura, donde ésta se manifieste. Su teoría se basa en las emociones, las experiencias que de un mismo estímulo se pueden dar dependiendo del individuo que lo perciba.

4.2.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA

A lo largo de la historia, la música ha ido teniendo diferentes características, dependiendo de una serie de factores tales como público destinatario, quién la compone, quién la promulga, cómo se promulga, etc. Según estos factores, podemos decir que la

música popular contemporánea va dirigida a las masas. No persigue un público selecto o minoritario, sino todo lo contrario. Su misión es llegar a todo el público posible para que pueda disfrutar y hacer uso de ella. Al ser una forma no escrita de comunicación, es más fácil de distribuir y de hacer llegar a las masas, tiene una vía de propagación muy cómoda. Es propia de una economía capitalista, cuesta dinero y se gana dinero con ella. Se convierte en mercancía, forma parte de un negocio que mueve un capital importante. Esto implica que se pueda vender dentro de un mercado libre, su fin es llegar al mayor número de personas posibles, sin hacer ninguna distinción.

Los trabajos sobre música popular contemporánea aparecen hacia los años 60 en los países anglosajones. Arrancan desde el rock. Emergen estudios culturales. La cultura popular deja de ser una categoría inferior, manipulable, y se pone en puertas de la industrialización.

La Sociología se interesa por la música. Se observa que a partir de los años 50 la música se integra con los jóvenes. Se produce una identificación entre el que hace la música y el que la oye. Hace que ciertas personas se agrupen identificándose con el mismo tipo de música. Cada grupo tiene su música, y un cambio de grupo implica forzosamente un cambio de gustos musicales. Estos grupos se caracterizan, a la vez, por ciertas estrategias estilísticas tales como la forma de vestirse, de bailar, de hablar, etc.

4.3. ¿CÓMO SE MANIFIESTA EN LA CULTURA DE NUESTROS DÍAS?

Podríamos afirmar que la Música es un fabuloso negocio en la actualidad. Ocupa el 2º lugar dentro de las industrias culturales. Está omnipresente en la vida cotidiana de la población, ya sea en escenarios públicos o privados, compuesta por elementos simbólicos con fines concretos.

Poco a poco, en la sociedad se van implantando las lógicas económicas. Así, Granon, economista del siglo XIX da a conocer la manufacturación como medio para obtener rendimientos económicos. Por otra parte, gracias a la creación de nuevas máquinas, nace la industria de la cultura.

Se define la Música desde la estética³⁵, requiriendo para su disfrute cierto capital estético³⁶. Se instituye el repertorio clásico y el modelo de negocio (obras que generan derecho y beneficios). El oyente se considera pasivo, absorto, respetuoso, que aporta dinero.

Según Gustavo Bueno, filósofo de nuestros días, es muy importante el mito de la cultura. Se sustituyen mitos religiosos por mitos presentes en nuestra sociedad: la felicidad³⁷, la libertad, la igualdad y la cultura³⁸. La cultura sería como el depósito secular (el resultado) de la capacidad pensante del ser humano, la capacidad de razonar.

Se instituyen 3 tipos de niveles culturales:

- Primer nivel: alta cultura. Hay un alto capital económico y cultural. Engloba las Bellas Artes y las Letras
- Segundo nivel: cultura popular. Relacionada con las tradiciones populares. Es el denominado vox-folk
- Tercer nivel: cultura de masas. Producida por las industrias mercantiles relacionada con el colectivo, la gente

La Música es un fenómeno de la cultura popular, es por ello que las industrias acuden al medio social, la calle, para encontrar elementos interesantes con los que generar dinero.

4.3.1. APARICIÓN DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

A partir del siglo XIX ya empezamos a ver indicios de esta estrecha relación que ya existe entre la música y la industria. La difusión de pianolas coincide con el comienzo de la Industrialización (siglo XIX) y la aparición de la industria discográfica se produce en el siglo XX.

³⁵ Vocablo que proviene del griego *aisthetiké*: sentir

³⁶ Capital destinado a las actividades Artísticas y Culturales

³⁷ Bueno, Gustavo. *El mito de la felicidad*. (2005)

³⁸ Bueno, Gustavo. *El mito de la cultura*. (1996)

Todo empieza a cambiar cuando a finales del siglo XIX se lleva a cabo la mutación del sonido y de la música, con lo que se puede grabar un sonido, almacenarlo y transmitirlo. En la 1ª Guerra Mundial se asienta el gramófono y a partir de ahí se desarrolla una industria más propia.

La historia de la industria musical se ha caracterizado por periodos de expansión y de crisis, llamado fenómeno cíclico, en los que han influido dos grandes factores:

- El nacimiento de la industria discográfica en EEUU y Europa donde se genera un mecanismo que continúa hoy. Aparecen innovaciones técnicas, económicas y musicales que se desarrollan progresivamente. Son nuevas formas de hacer música que engrandecen el negocio. Más tarde llegará la difusión de la misma hacia otros países, expandiendo la producción
- La concentración de producción musical en manos de pocas y grandes compañías. Coincide además con la aparición de nuevos medios de comunicación: televisión, radio,...

En las primeras décadas del siglo XX adquiere gran importancia. Los discos eran producidos por orquestas o cantantes anónimos con el fin de vender el reproductor de la música, el aparato en sí. Las grabaciones eran como una cadena de montaje. Esta táctica da su fruto, y a finales de los años 20 se venden gran número de gramófonos y discos.

Después de esta primera expansión, llega la primera crisis hacia el año 32. La llegada de la radio y el cine sonoro hace que caigan las ventas de discos y aparatos. Esto provoca la caída de las pequeñas discográficas aparecidas en los años 20. En EEUU llegan a quedar únicamente 3 compañías discográficas. Dichas compañías abren un nuevo horizonte pretendiendo unir disco, radio y cine, con tal de evitar la competencia habida entre dichos medios.

Posterior a la crisis anterior, la casa discográfica Deca se convierte en la primera compañía que invierte en publicidad y marketing para incrementar sus ventas. Llegan a la conclusión que es más económico vender muchas copias de un mismo disco que muchos discos de diferentes artistas. Sin embargo, esto es un arma de doble filo, puesto

que conlleva una inversión muy grande que sólo las grandes compañías pueden abarcar, y no siempre todo lo que se promocionaba significaba éxito seguro. Hacia el año 1945 aparece un público más juvenil, y los EEUU poseen la hegemonía de la industria musical. En 1948 la industria discográfica ya tiene una estructura bien definida y encontramos 4 compañías principales que controlan el producto desde el inicio hasta la distribución del mismo, que son: RCA, Columbia, Decca y Capitol.

La concentración del mercado en los años 40 y 50 alcanzó cotas espectaculares. Con la llegada del Rock&Roll se reestructura el mercado discográfico. Se produce un fuerte cambio, cambio que va dirigido a la gente joven. Se lleva a cabo una nueva reestructuración de la industria que permite la aparición de pequeñas compañías discográficas como ya ocurrió en épocas anteriores. Hay una gran dispersión. Bajan las ventas de discos de las grandes compañías a pesar de que las ventas en general no lo hacen. Se ofrecen nuevos estilos musicales a ese público joven, lo que da lugar a que aparezcan cada vez más nuevas y pequeñas discográficas llegando a haber en 1959 unos 42 sellos discográficos distintos.

Viendo el éxito obtenido por dichas pequeñas discográficas, las grandes compañías empiezan a copiarlas, llegando incluso a firmar contratos de distribución con ellas. Gracias al éxito de estas uniones, las grandes compañías se recuperan económicamente pudiendo así invertir en otros campos como I+D. Llegado este momento de tanto auge, no tarda en llegar otra crisis, allá por los años 70. A finales de los 70, aparece un nuevo fenómeno, el Punk, precedido por una crisis. Para buscar una solución, las discográficas intentan asociarse con grandes empresas de tiempo libre. Aparecen así compañías discográficas británicas muy importantes. Llegando ya a nuestros días, por los años 90, aparece un nuevo formato que revolucionará la industria y la salvará de la temida crisis, es el CD. Este nuevo tipo de almacenamiento musical hará que el vinilo desaparezca rápidamente.

A comienzos del siglo XXI el mercado discográfico mundial vuelve a estar en manos de tan solo 5 compañías: Universal, Warner, EMI, Sony y BMG.

4.4. LA MÚSICA EN LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Cuando hablamos de música en los medios audiovisuales nos podemos acordar principalmente del cine y el teatro. Sin embargo también encontramos música en otros medios con menos repercusión, pero cuya función de la música es igual de importante. Nos referimos a la radio, la televisión, el video clip o el video arte. En todos estos casos la música puede variar dependiendo de la función que realice (música ambiental, música de repertorio, etc).

El lenguaje audiovisual, para representar la realidad, utiliza elementos irreales como la música. Así puede expresar todo aquello que falta (olor, tacto,...). Es uno de los elementos que conforman el lenguaje audiovisual junto con la imagen y el texto.

4.4.1. CLASIFICACIÓN DEL SONIDO APLICADO A LA IMAGEN

El sonido que acompaña a la imagen, según la fuente de emisión y según el grado de sincronización con la imagen, puede pertenecer a cualquiera de los siguientes grupos³⁹:

- Diegético: pertenece a la historia contada por la imagen, las imágenes son la fuente de estos sonidos, no complementan la imagen sino que forman parte de ella
- Extradiegético: es todo lo contrario al punto anterior, no pertenece a la historia, es añadido posteriormente con fines expresivos, de ambientación, etc. Si no apareciera no cambiaríamos la percepción de la imagen
- Acusmático: sonido que oímos sin ver las causas que lo producen, sonido no esperado
- Visualizado: lo opuesto a sonido acusmático. Sonido e imagen aparecen juntos
- Sonido “in”: sonido diegético visualizado. La fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad

³⁹ Casetti, F. & Di Chio, F. *Cómo analizar un film* (1991, 99-104)

- Sonido “off”: sonido diegético acusmático. Sonido fuera de campo. Pertenece a la historia pero no se localiza
- Sonido “over”: extradiegético. Fuente situada en un espacio y tiempo ajenos al de la historia
- Sonido ambiente: sonido envolvente que rodea una escena y habita en su espacio
- Sonido interno: sonido situado en el presente de la acción que corresponde al interior físico y/o mental de un personaje
- Sonido on the air: sonido presente en una escena pero supuestamente retransmitido por un aparato eléctrico
- Sincrónica: música e imagen se producen al mismo tiempo y coinciden en articulación y acentos
- Asincrónica: la música aparece paralela a la imagen pero sin articulación dinámica con ella
- Efecto de encabalgamiento: el sonido de un plano se alarga más allá de la aparición del plano siguiente

4.4.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA MÚSICA EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

La colocación de la música en los medios audiovisuales debe tener en cuenta una serie de puntos para que aparezca en su justo lugar pues en este campo las milésimas de segundo son sumamente importantes. La rigurosidad y la exactitud a la hora de incorporar la música en una secuencia de una película, una cabecera de una serie de televisión, un anuncio publicitario, etc, van a ser determinantes para que quede perfecto. Estos puntos a tener en cuenta son los siguientes:

- Relacionar la música con el texto (la historia), con las emociones que éste pueda producir, con la estructura de la historia
- Buscar una música puente si dos músicas seguidas no funcionan, no “pegan”
- Si hay cambio de acción, aparición de un nuevo personaje o cambio en el paisaje debe haber cambio de música
- Relacionar música y oyente, cautivando y seduciendo al oyente de manera que, por ejemplo, la música tiene que ser distinta en los principios y finales

puesto que son momentos significativos; y también tiene que huir de la complejidad para que el oído pueda procesar bien el sonido

- Saber encajar en el contexto la música más adecuada de manera que se utilice el ritmo lento en la falta de movimiento en la imagen, o que se ralenticen las palabras del locutor para adaptarlas a la música

4.5. MI MÉTODO DE ANÁLISIS MUSICAL

Para realizar un análisis musical debemos tener claro desde el principio qué pretendemos conseguir y de qué manera podemos analizar la música para conseguir nuestro objetivo. Para ello existen diversos métodos, dentro de los cuales debemos elegir el que más se adecue a nuestras necesidades.

Podemos decir que un análisis musical es correcto si hay unos datos históricos que respalden nuestro análisis, y si dicho análisis se ajusta fielmente a la experiencia de la música⁴⁰. Un buen análisis debe permitir una escucha mental en el que las conclusiones finales sean perceptibles en la escucha. Para ello podemos poner unas pautas a seguir que garanticen ese buen funcionamiento del análisis. Nicholas Cook en *A guide to musical analysis* (1987) nos habla de las principales escuelas analíticas del momento en una primera parte del libro, para después ofrecernos ejemplos de análisis de piezas de diferentes estilos.

Primeramente familiarizarse con la música sería un buen comienzo, realizar varias audiciones de la misma de manera que se llegue a reconocer con facilidad la melodía. Una vez hecho esto, sería conveniente empezar a tomar nota de lo más destacado a nivel melódico, rítmico, dinámico y tímbrico que pueda ser significativo dentro del análisis. El siguiente paso sería tratar de describir qué sucede en la música, qué nos trata de decir y con qué medios, para empezar a profundizar y elegir la técnica más adecuada que nos ayude a ello. También es muy importante la relación entre texto y contexto. El contexto proporciona significado a la música, aparecen los mensajes musicales.

⁴⁰ De Aguilera, M., Elies Adell, J. & Sedeño Valdellós, A. *Comunicación y música I: el lenguaje y medios*. (2008, 79-94)

El análisis musical tal y como lo conocemos hoy en día, podemos decir que tiene unos 200 años. Anteriormente, tenía una concepción más universal, basado más en la instrumentación, tipo de escalas usadas, etc, que en la obra musical en sí.

En mi método de análisis voy a tener en cuenta varios aspectos analíticos para que el resultado sea el más completo posible. Mi base serán la armonía y la melodía y la combinación de ritmo, agógica, dinámica que las acompaña.

Para analizar la música de las películas que conciernen a este trabajo de investigación, es primordial tener un seguimiento melódico y de los bloques musicales que van sucediendo en la partitura, pero sin olvidar que dicha música va unida a una serie de imágenes que narran una historia, y que por lo tanto, hay que analizar en ambos planos, dentro y fuera de la imagen.

Aaron Copland en *Cómo escuchar la música* (1939, 33-80) enumera lo que él denomina “los cuatro elementos de la música” que son el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre y que “constituyen los materiales del compositor” (pag. 33). Estos elementos aportan mucha información en un análisis musical revelando detalles que hacen a un fragmento musical diferente de otro. Años más tarde, siguiendo este esquema, el investigador Jan LaRue propone los mismos parámetros, en su libro *Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (1989, 17-116), pero el timbre lo engloba dentro de un nuevo parámetro, el sonido. Además define los apartados que engloba cada parámetro aportando la máxima información posible y desglosando todo de lo general a lo particular. Por otro lado Michel Chion en *El sonido: música, cine, literatura...* (1999, 205-210), establece igualmente cuatro parámetros como la base de composición musical: altura, duración, intensidad y timbre. Tomando esta guía, para mi análisis musical valoraré los siguientes parámetros:

EL RITMO:

Está íntimamente relacionado con cualquier movimiento que se repita con regularidad en el tiempo. Según Vicent D’Indy “el ritmo es el orden y la proporción en el espacio y en el tiempo”. Podemos decir que el ritmo es el principio de organización

que regula el fluir de la música en el tiempo. Es la relación que, en cuanto a valor, guardan entre sí las notas que se ejecutan sucesivamente. Puede ser métrico o libre:

- **Ritmo métrico:** posee regularidad en los acentos y por lo tanto permite tener un **compás** definido (binario o ternario principalmente). Se puede contar a través de los compases y por la duración del fragmento musical
- **Ritmo libre:** no tiene esa regularidad y por lo tanto no posee un compás definido. No se puede contar por compases sólo por la duración del fragmento musical

LA MELODÍA:

Sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo. Está formada por la unión de pequeñas células de la composición musical llamados motivos, determinados a su vez por la unión de un impulso y un reposo. Podemos definir los siguientes elementos melódicos:

- **Fraseo:** es cuando la frase musical está formada por la sucesión de varios sonidos que finaliza en un reposo (cadencia) más o menos acusado. Este fraseo nos ayudará a determinar la **tonalidad**⁴¹ de la melodía
- **Ámbito melódico:** es la relación de altura que existe entre los sonidos que componen la melodía y que abarca desde la nota más grave a la nota más aguda. Así podemos observar si los movimientos interválicos son pequeños o grandes
- **Agógica:** es el grado de lentitud o rapidez con que se ha de ejecutar una melodía, también denominado aire o movimiento
- **Dinámica:** es la teoría de los matices de intensidad que pueden tener los sonidos. Pueden expresar un valor uniforme durante toda la melodía o pueden aumentar o disminuir gradualmente la intensidad en una misma melodía
- **Articulación:** es la manera de emitir una nota con respecto a la siguiente
- **Textura musical:** hace referencia a la construcción musical de la melodía. Se pueden distinguir tres construcciones principalmente: la **monofónica**, que

⁴¹ es el conjunto de leyes sonoras que rigen las escalas diatónicas. Estas leyes surgen de establecer una sucesión de sonidos íntimamente relacionados entre sí y que se supeditan a un solo sonido o nota base, a la que llamamos tónica. La tonalidad puede ser mayor o menor.

es la más simple de todas y que consiste en una línea melódica que no tiene acompañamiento; la **homofónica**, que consiste en una línea melódica principal con un acompañamiento de acordes; y por último encontramos la **polifónica**, que es la más complicada de las tres porque se construye a través de “hebras melódicas separadas e independientes que juntas, forman las armonías”⁴²

LA ARMONÍA:

Se define como la parte de la técnica musical que estudia la formación y enlace de los acordes⁴³.

EL SONIDO:

Es el elemento primordial de la música. Técnicamente se define como el efecto agradable provocado en nuestros oídos por las vibraciones de un cuerpo sonoro, con altura definida y de proveniencia fácil de precisar. Sin embargo, cuando ese efecto no es agradable y la altura es difícil de precisar, nos encontramos con el fenómeno contrario, **el ruido**. El sonido tiene cualidades que nos sirven para distinguirse unos de otros y que vamos a describir a continuación:

- **Altura:** cualidad que nos permite distinguir los sonidos graves de los agudos
- **Timbre:** cualidad que permite reconocer el instrumento o la voz que lo emite
- **Intensidad:** cualidad que nos permite distinguir entre el sonido fuerte y el sonido débil

Para detallar e informar de todos estos parámetros dentro del análisis musical, elaboraremos una tabla como la siguiente por cada bloque musical que aparezca en la película:

⁴² Coppland, Aaron (1939). *Cómo escuchar la música* (p. 83). New York. McGraw-Hill Book Company.

⁴³ Es el resultado sonoro producido por la simultaneidad de varios sonidos diferentes.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	
Ritmo libre	
Melodía – fraseo - tonalidad	
Melodía – ámbito melódico - intervalo	
Melodía – agógica	
Melodía – dinámica	
Melodía – articulación	
Melodía – textura musical	
Armonía	
Sonido - altura	
Sonido - timbre	

4.1. ANÁLISIS AUDIOVISUAL

La combinación de imagen y sonido en las películas guarda una estrecha relación, sigue una serie de parámetros, que a través de su estudio, nos dará respuesta a todas las dudas e interrogantes que nos puedan surgir a la hora de estudiar la música de una película. Valls y Padrol en su *Música y cine* (1990) presenta un primer bloque donde trata el tema de la estética de la música cinematográfica.

“El análisis audiovisual intenta deducir la lógica de una película o de una secuencia en su utilización del sonido combinada con la de la imagen”⁴⁴

Son varios los estudios que se han hecho sobre este campo. Colón, Infante y Lombardo, Cueto, Nieto o Fraile⁴⁵, son algunos de los investigadores que han proporcionado una serie de parámetros para realizar un análisis audiovisual lo más completo posible. De ellos hablaremos más adelante para tomarlos de referencia e ir confeccionando nuestra propia tabla de parámetros.

En este apartado vamos a establecer una relación entre la música y la imagen desde varios ámbitos, que nos servirán para analizar todas y cada una de las películas que se proponen en este trabajo.

⁴⁴ Chion, Michel (1993). *La audiovisión* (p. 173).

⁴⁵ Fraile Prieto, T. (2010). *Música de cine. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*

4.1.1. TIPOS DE MÚSICA SEGÚN SU ACTITUD CON LA IMAGEN

- Empática: aquella que participa en la emoción de la escena adaptando el ritmo, el fraseo o la tímbrica al sentimiento sugerido por la escena o por los personajes.
- Anempática: aquella que diverge o se contrapone a la imagen que acompaña.

4.1.2. FUNCIONES DE LA MÚSICA APLICADA A LA IMAGEN

Son varios los investigadores en este tema que han aportado sus teorías. Desde el principio de la aparición de la música en el cine, debemos encontrar una explicación que nos resuelva la cuestión de porqué se produjo esta unión tan fuerte entre sonido e imagen y qué se debe esperar de ello, o qué beneficios aporta. Adorno en *El cine y la música* (1981, 37) ya se preocupa por esta cuestión y trata la relación entre música y dramatismo. Otro planteamiento de cómo y porqué llegó la música al cine lo encontramos el libro *La música contemporánea en el cine* (2005, 21) de la doctora Ana Sedeño. Al parecer, una de las hipótesis podría ser la de neutralizar el ruido ocasionado por los primeros proyectores de cine. Sin embargo, con la mejora de estos aparatos, la música no sólo no desapareció sino que se ha ido convirtiendo en elemento imprescindible dentro del cine. Esa enorme complicidad nos lleva a sospechar sobre la existencia de posibles funciones que pueda otorgar la música al cine.

Así Conrado Xalabarder nos introduce en el mundo de la Banda Sonora en un primer libro⁴⁶ para luego enumerarnos las siguientes funciones de la música en *Música para cine. Una ilusión óptica* (2006, 18) :

- Ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción
- Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles
- Sustituir diálogos que sean innecesarios
- Activar y dinamizar el ritmo, o hacerlo más lento
- Definir personajes y estados de ánimo
- Aportar información al espectador
- Implicar emocionalmente al espectador

⁴⁶ Xalabarder, C. *Enciclopedia de las bandas sonoras* (1997)

- Conexionar secuencias
- Dotar de coherencia estilística a todo el film
- Incorporar nuevos niveles dramáticos o bien camuflar errores

Al igual que Russel Lack en su *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* (1997, 174-188) incorpora algunas más tales como:

- Dar cuenta no sólo de la psicología de los personajes, sino también del tejido social de las comunidades culturales particulares
- Focalizar el tiempo y el espacio
- Sustentar la narrativa. Estructurar y enfocar la acción dramática
- Poner una marca de familiaridad a entornos visualmente extraños o acentuar el extrañamiento
- Impactar dramáticamente, incluso por ausencia
- Desencadenar respuestas emocionales
- Producir asociaciones
- Acentuar el estilo básico de las escenas
- Trazar a gran escala el ambiente de una escena
- Traducir o simplificar la complejidad del laberinto de imágenes
- Servir de eje en los saltos temporales

Carlos Cuéllar en su *Cine y música: el arte al servicio del arte* (1998, 12-19) menciona las siguientes:

- Función ambiental
- Función rítmica
- Función cómica
- Función enfática
- Función narrativa

Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas (1997, 242-249) de Colón, Infante y Lombardo habla de la función emotiva de la música y de la significativa como elemento potenciador de la unidad con la imagen. José Nieto en *Música para la imagen. La influencia secreta* (1996, 38) encuentra en la música no

diegética la función estructural y la función expresiva como se puede observar en la siguiente tabla:

MÚSICA	
DIEGÉTICA	NO DIEGÉTICA
<p>Músicos</p> <p>Cantantes</p> <p>Orquestas</p> <p>Radios</p> <p>Cassettes</p> <p>Televisores</p> <p>Tocadiscos</p>	<p>Como elemento estructural</p> <p>Aporta o modifica el ritmo de la imagen</p> <p>Puede tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético</p> <p>Afecta sensiblemente a la continuidad de la narración</p> <p>Como elemento expresivo</p> <p>Transmite emociones. Establece estados de ánimo</p> <p>Pone de relieve los distintos aspectos de la imagen</p>

En *Cien bandas sonoras en la historia del cine* (1996, 21-33) Roberto Cueto hace una clasificación más extensa de estas funciones de la música refiriéndose a los siguientes puntos:

- Función narrativa, de guía
- Función intensificadora, pues crea la atmósfera apropiada para cada escena
- Función temporal, porque ayuda a acelerar o retardar la acción
- Función ambiental, recreando una época o un ambiente
- Función dramática cuya misión es el drama
- Función de unión porque da cohesión a diferentes escenas
- Función psicológica que envuelve un personaje y ayuda a mostrar su carácter

En los comienzos del siglo XXI otra investigadora en este campo, la doctora Teresa Fraile Prieto, en su extracto *Funciones de la música en el cine* (2004) concreta todas las funciones anteriormente mencionadas y propone una clasificación de las funciones de la música dividiéndola en cuatro grandes grupos, donde cada grupo hace referencia a unas cualidades que definen dicha función:

FUNCIÓN EXPRESIVA:

En este grupo situamos todo lo relacionado con la transmisión de sensaciones. Atiende a la implicación emocional del receptor, su emotividad, sus sentimientos actuando como:

- Nexo con el espectador: unificar a los espectadores en un solo público
- Elemento de realismo: realidad o irrealidad de la música con la imagen deben estar en el mismo plano de percepción sensorial
- Tono emotivo: el sentimiento contenido en la narración es expresado a su vez por la música. El carácter expresivo de la música favorece que la información emotiva sea contagiada al espectador
- Subrayado dramático o expresivo: la música intensifica los sentimientos de la acción narrada
- Identificación con un personaje: factor de índole emocional donde el espectador se involucra desde su interior, en una relación de empatía con un personaje.

FUNCIÓN ESTÉTICA:

Nos habla del estilo musical. Cada época, cada historia, requiere de un acompañamiento musical acorde que no rompa el ambiente. Para ello define los siguientes conceptos:

- Ambientación: está relacionada con la magia de transportarnos en el tiempo a cualquier época o lugar donde se sitúa la acción. La música ayuda a introducir al espectador en épocas o lugares remotos o mágicos
- Género: según las características de la trama de una película, podemos clasificarla de un género u otro. Pues bien ese género condiciona de manera directa el tipo de música que acompañará a esa película
- Atmósfera: relacionada con la procedencia de la música. Puede ser material original, piezas originales de la región o de la época; o se puede componer “a la manera de” que consiste en recrear el estilo musical de la región o la época tomando como modelo piezas originales para asemejarse a ellas en la mayor medida posible

En este sentido se controlan parámetros musicales tales como timbre, ritmo, dinámica, agógica, al igual que los géneros fílmicos: fantástico, histórico, de ciencia ficción.

FUNCIÓN ESTRUCTURAL:

Ésta es la función más técnica de las cuatro. Depende del lugar en el que la música aparezca en pantalla, cómo lo haga y cómo se estructure. Es decir, va directamente relacionada con el concepto tiempo. Dentro de este nivel vamos a estudiar los siguientes apartados:

- De enlace: une unas escenas con otras o unos planos con otros sin brusquedad
- De continuidad: proporciona fluidez, movimiento y hace avanzar las imágenes con una finalidad
- Rítmica: aportando ritmo a la imagen para una mejor percepción del espectador
- De aceleración o retardo: para adaptarse sobre todo a las acciones dramáticas
- De elipsis: desempeñando un labor de sustitución. Puede sustituir un espacio de tiempo que no interesa insertar en la película para que la unión de los momentos anterior y posterior resulte fluida
- De presencia acústica: actuando como relleno sonoro, como neutralizador de la imagen. No tiene otra misión que cubrir el silencio

FUNCIÓN SIGNIFICATIVA O NARRATIVA:

La música participa en la estructura y ayuda a contar la acción. Pretende descifrar lo que la música aporta significativamente en cada momento concreto de la película de la siguiente manera:

- Sustituyendo partes del guión: no aparecen las imágenes, pero la música sigue contando la historia
- Fortaleciendo el significado
- Añadiendo significados externos: aporta información que no está en el guión
- Situando objetivamente al espectador: se muestra la imagen con música anémica, indiferente o que expresa un carácter opuesto a la narración
- Como elipsis narrativa: haciendo referencia a acciones, hechos, momentos o narraciones que no se presentan enteramente en la película, pero que se muestran a través de la música. También puede recordar a personajes o hechos pertenecientes a un momento anterior de la acción
- Como elipsis significativa: ocupando el lugar de un grito o de un ruido

- Describiendo los sentimientos de un personaje: aparición del leit-motiv que caracteriza a los personajes y que nos dan información emocional sobre ellos

Para reflejar las funciones de la música con respecto a la imagen y los tipos de sonidos, elaboraremos una tabla similar a la anterior, pero con los parámetros nuevos tal y como se muestra a continuación:

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	
Sonido según sincronización con la imagen	
Música según su actitud con la imagen	
Función expresiva de la música	
Función estética de la música	
Función estructural de la música	
Función significativa de la música	

4.2. SOLAS



DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 18' 48"
DURACIÓN MÚSICA ADICIONAL: 2' 55"
DURACIÓN PELÍCULA: 96' 40"

Empezamos analizando la banda sonora de la película que dio a conocer a nuestro compositor, Meliveo, y que deslumbró por su sencillez y su calidad musical. Supuso su gran debut cinematográfico y como tal el propio compositor nos cuenta qué influencias compositivas adoptó para crear esta música:

“...Otro de mis compositores predilectos es Nino Rota, de *El Padrino*. Ya no tanto, pero en mis comienzos era como la Biblia musical de cómo hacer música de cine. Cómo una melodía de trompeta refleja la nostalgia, el drama de Corleone con solo un instrumento. En *Solas* yo intentaba hacer con una melodía casi inconclusa reflejar ese sentimiento de tristeza y desgracia que ocurre en la película. Sin saberlo yo intentaba emular a Nino Rota.”

Como instrumentos protagonistas encontramos al violín, al violonchelo, al piano y al oboe principalmente. También tienen gran protagonismo la viola o el fagot en algunos momentos. La partitura orquestal completa muestra la siguiente instrumentación: flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano.



La partitura orquestal de que dispongo para este análisis no es la de la banda sonora, sino una reducción elaborada por el propio Meliveo, a la que denominó Suite de la

banda sonora original de Solas, donde aparecen los principales temas de la banda sonora, completos o un fragmento del mismo.

Para la descripción de los bloques musicales, elaboraremos unas tablas con los siguientes apartados:

FOTOGRAMA	E (escena)	I (inicio musical)	F (fin musical)	DESCRIPCIÓN de la escena
-----------	---------------	-----------------------	--------------------	-----------------------------

- BLOQUE 1 -



FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	1	0:00:00	0:01:23	Títulos de crédito van intercalándose con imágenes de Rosa , la madre, recorriendo los pasillos de un hospital buscando al marido que está ingresado.
<p>Comienza la melodía en el viento, con acompañamiento de piano y violines para, unos segundos después, pasar la melodía principal al piano en octavas. Encontramos en el tema 1 una frase de pregunta-respuesta donde A (5 primeros compases) es la pregunta y B (3 compases posteriores) es la respuesta. Esta fórmula va a aparecer en muchos momentos de la película pero no siempre interpretados por los mismos instrumentos. En esta escena se hace 2 veces: una primera es el viento el que toca A y B y una segunda vez es el piano el que hace la misma fórmula pero con una introducción de dos compases, abarcando en total 10 compases. Tonalidad principal Re m con el do# y el fa natural. El tiempo es lento y las figuras no son cortas por lo que la música presenta un carácter tranquilo y pausado:</p> 				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	La 2 a Fa 3 (6º)
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Viento, piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos in: pasos, electrocardiógrafo y respiraciones
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Enlace. Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	3	0:04:15	0:04:55	Rosa y su hija (María) recorren el pasillo que da acceso a la vivienda de la hija. Abren la puerta y entran en la casa. Entran por un pasillo que conduce al cuarto de baño, la cocina y los dormitorios.
<p>Reaparición del tema 1 interpretado igualmente por diversos instrumentos: así la frase A (pregunta) es interpretada por un oboe. La música va perdiendo intensidad poco a poco para dejar paso al diálogo:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4 y 5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	La 2 a Fa 3 (6º)
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura media
Sonido - timbre	Viento, piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, apertura y cierre de puerta - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Enlace. Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado

- BLOQUE 3 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	4	0:08:47	0:10:38	María se ha ido y Rosa sale a la calle, desobedeciendo a la hija, y comprueba por sí misma el malestar que hay en el barrio en el que vive su hija. Mucho hombre en el bar hablando a voces, algún indigente viviendo en cajas de cartón tirados en plena calle y mujeres de la vida esperando que pare algún cliente. En el siguiente plano, se encuentra ya en la casa preocupada después de lo visto en el barrio.

La música se va entremezclando con los diferentes sonidos que van apareciendo en la escena: voces en el bar con la tele de fondo, ruido de coche en la calle, por lo que son sonidos visualizados. Va cambiando según se mueven los planos de la escena. Sigue la continuidad de tempo lento y notas largas. Encontramos nuevos temas musicales según transcurren los acontecimientos en la escena. Un nuevo tema al que llamaré **tema 2** con un fuerte sonido de violines que hacen la siguiente melodía dividida en dos pequeñas frases: frase A (3 primeros compases) y frase B (2 últimos compases). La tonalidad que presenta es Sol m:





Tema 1. A medida que la escena va dejando atrás el jaleo del bar, la melodía se hace más suave siendo el sonido de un piano el único protagonista del resto de la escena con un leve y pianísimo acompañamiento de los violines de la orquesta:

Tema 1 de nuevo pero interpretado con el único sonido del piano, sin acompañamiento alguno:

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4 y 5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m y Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	1 octava
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: puerta, voces, pasos, - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Enlace. Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	8	0:12:53	0:13:10	María se encuentra en el baño haciéndose una prueba de embarazo. Finalmente el test toma color y lo tira al suelo con ira y rabia.
Una música de cuerdas (violines) con una intensidad fuerte que acompaña a la espera de María. Su duración es de apenas 17 segundos, y para ello utiliza la frase B del tema 2 :				
				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m
Melodía – ámbito melódico	Sol 2 a sol 1 (octava)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Fuerte que va a menos
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura normal
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos diegéticos in: agua corriendo de un grifo y golpe al arrojar un objeto
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

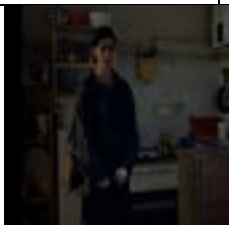
- BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	9	0:14:47	0:14:59	Rosa se queda sola en la cocina porque su hija se ha ido a trabajar. Se ha ido enojada porque es lo único que puede trabajar es limpiando y eso no le gusta nada.
La música dura sólo unos segundos, es un tutti orquestal donde los violines hacen un final cadencial en la tonalidad de Re m haciendo V-VII-I (La- Do#-Re). Esas notas se hacen lentamente, con una duración de 12 segundos.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Si
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	La a Re (4º)
Melodía – agógica	Aire muy lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Muy ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Aguda
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos off: pasos y cierre de una puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Como elipsis narrativa

- BLOQUE 6 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	19	0:29:54	0:30:25	María vuelve a casa después de trabajar. Allí se encuentra a su madre sentada en una mecedora dormida. Es en ese momento cuando empieza a sonar la música mientras María mira con ternura a su madre.


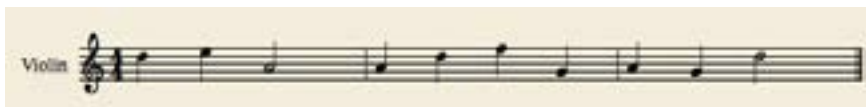
Encontramos el **tema 3**. Este tema está estructurado en 2 frases (A y B), y una tercera que es la repetición de la primera pero a octava aguda. En este caso, sólo encontramos la primera frase, de 5 compases, donde la música es interpretada por el piano y la melodía nos lleva a la tonalidad de Do M. El ritmo es más movido que la música precedente de la película oída y vista hasta ahora. Las notas son de menor duración y es por ello que da la sensación de un carácter más rápido:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Do 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	Combina acordes plaqué y arpegiados
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voces de las 2 mujeres
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo. Tono emotivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Como elipsis narrativa.



- BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	20	0:30:56	0:31:17	Madre e hija se van a la cama.
<p>Música de violines para presentarnos el tema 4. Seguimos en torno a la tonalidad de La m. En este caso la melodía vuelve a tener notas largas y el ritmo se hace más lento:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Sol 1 a Fa 2
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos y apagar y tapar la tele
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático. Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	20	0:32:15	0:32:45	María se queda dormida por el cansancio. Rosa habla con su hija y cuando se da cuenta que está dormida calla, la mira con dulzura y la arropa.
Música de piano para dar cuerpo al tema 5 . Aparece una nueva melodía en Do haciendo IV-V-I:				
				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Muy ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos, puerta, interruptor de luz, colocar vaso
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático. Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace y continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado. Describe los sentimientos del personaje


- BLOQUE 9 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	21	0:34:36	0:35:00	Rosa va al hospital por la mañana para ver como sigue su marido. Al llegar se entera que lo han pasado a planta y acude a su encuentro. El marido la recibe con mala cara y le reprocha no haber estado allí cuando fue trasladado. La huele y le dice que huele a macho. Ella asustada se va apartando poco a poco.
Música de violines. Son 4 notas largas y sin paradas entre ellas fortaleciendo el área de la tónica de La con las notas: La-Re-Mi-La				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Si
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	La a Mi (5ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Muy ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Agudo
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voces y pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático. Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace y continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado. Describe los sentimientos del personaje

- BLOQUE 10 -

FOTOGRAMA	S	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	22	1	0:35:22	0:36:05	María acude a una cita al centro de salud para hablar con la asistente social acerca de su embarazo.



Tema 3 al piano. En este caso encontramos las dos frases, A y B (5+5):

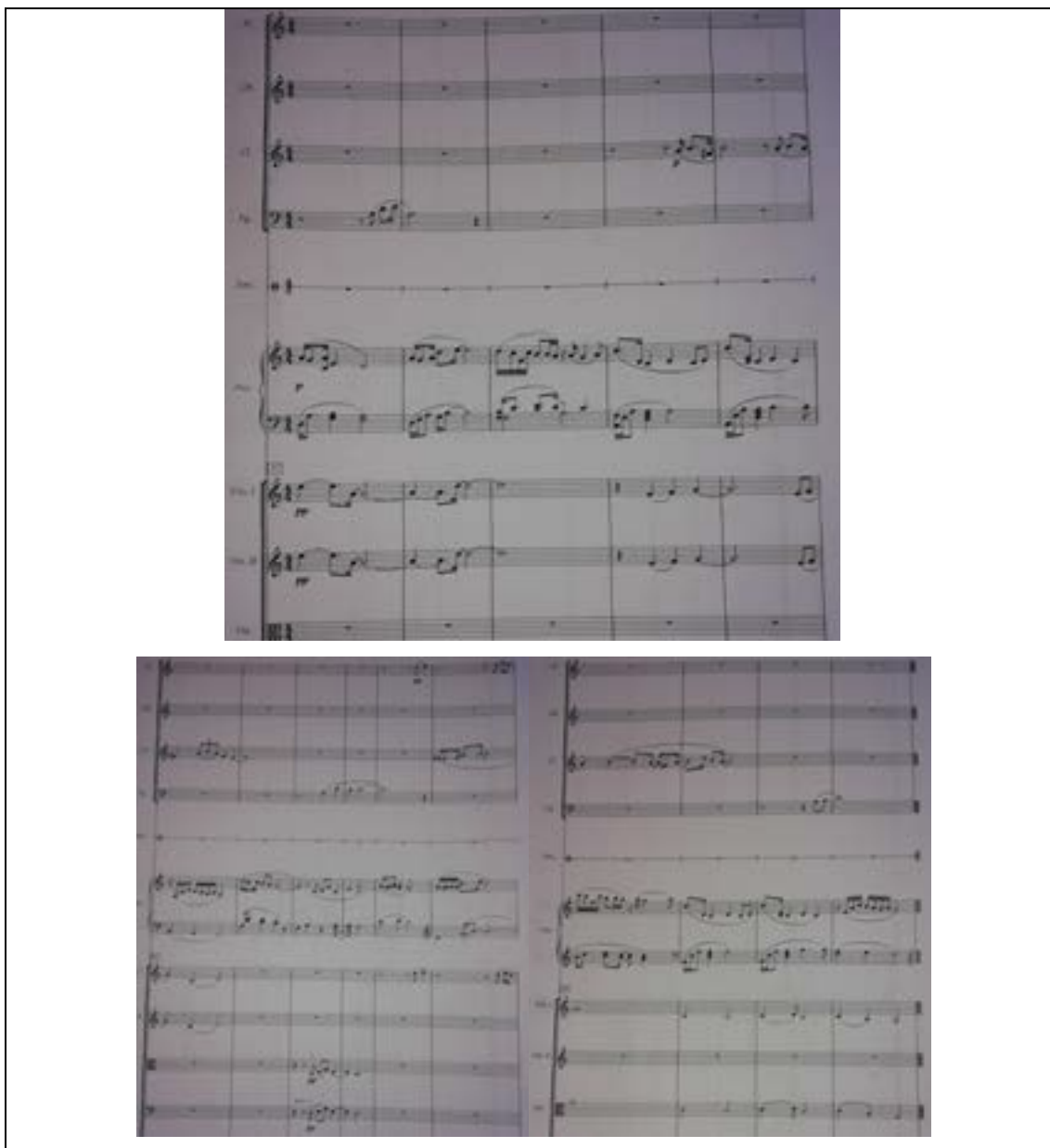


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Do 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos off: pasos, toses - Sonidos in: movimientos corporales, puerta y voces
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador. Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De retardo
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 11 -


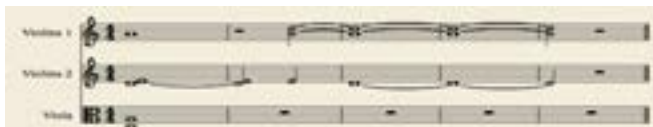
FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	24	0:37:01	0:37:09	Rosa sigue en el hospital haciendo compañía a su marido, mientras Emilio el vecino, permanece en casa esperando a Rosa para que le cocine una lubina que ha comprado para comer. Se pasa el día vigilando la parada de autobús por si llegase Rosa en cualquier momento. Sin embargo, Rosa no llega y la noche se va echando encima.
	25	0:37:10	0:38:04	
	26	0:38:05	0:38:23	
	27	0:38:24	0:38:38	
				
Tema 3 completo. La instrumentación se llena con orquesta y piano. La melodía la hace claramente el piano, mientras que la orquesta tiene unos dibujos melódicos cortos pero complementarios a la melodía principal aportando un contraste tímbrico que viene dado por los violines, el fagot, el clarinete, la viola y la flauta en este orden:				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Do 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifonía
Armonía	Acordes en plaqué y arpegiados
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, violines, fagot, clarinete, viola, flauta

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: cuchillo, líquido, autobús, coger cosas, animal, voz, pasos e interruptor de luz
Sonido según sincronización con la imagen	Efecto de encabalgamiento
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Añade significados externos


- BLOQUE 12 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	28	0:39:16	0:39:40	María llega a casa después de su visita al médico. En la cocina se toma una pastilla mientras se toca su mano vendada.
<p>Música de violines con acorde de Re:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	Acorde de Re con notas largas
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos in: respiración, verter líquido, beber, pasos y golpes en la puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje. Nexo con el espectador
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 13 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	29	0:39:44	0:40:16	Rosa ha pasado la noche en el hospital sentada en el sillón para no dejar solo al marido y que no le pueda reprochar que no ha estado con él. La música continúa mientras comienza la siguiente escena que es de vuelta a casa de la hija subiendo las escaleras del edificio.
Tema 3 con ambas frases (A y B) y con todos los instrumentos: piano, cuerda y viento al igual que ya sonó en las secuencias 24 a 27.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Sol 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	Acordes en plaqué y arpegiados
Sonido - altura	Tesitura media
Sonido - timbre	Piano, cuerda y viento

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos off: sirena de ambulancia y pájaros
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Sustituyendo parte del guión

- BLOQUE 14 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	30	0:40:17	0:41:00	Mientras sube las escaleras, Rosa se detiene delante de la puerta de Emilio, que ha estado toda la noche pendiente de su vuelta y al oírla piensa que va a llamar a su puerta, pero no ocurre así. Rosa continúa cabizbaja escaleras arriba sin llamarle.
Música de violines y piano. Repetición de la segunda frase del tema 4 .				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Do 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	Acordes sencillos de 2 o 3 notas
Sonido - altura	Tesitura media
Sonido - timbre	Piano, cuerda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: bolsa, pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa




- BLOQUE 15 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	32	0:46:01	0:46:25	María le dice a Juan, su amante, que le han dado cita para el aborto la próxima semana, pero que ella lo que quiere es tener al niño. Acaban en una discusión y ella sale de allí para no volver más y convencida de que quiere ser madre.
Música de violines ya aparecida en una secuencia anterior con una duración de 24 segundos:				
				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	Acorde de Re con notas largas
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos in: respiración, verter líquido, beber, pasos y golpes en la puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje. Nexo con el espectador
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortalece el significado



- BLOQUE 16 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	33	0:47:00	0:48:21	María discute con Juan y se va. En su paso se encuentra con la vía de un tren que viene a lo lejos. Parece que va a cometer una locura. Al pasar el tren aparece ella estática en el sitio en el que se encontraba con respiración muy acelerada y aterrada.
<p>Llega el tema 6 con la aparición de un nuevo instrumento como solista, el chelo. La tonalidad ahora es Sol m con el si y mi bemoles:</p>  <p>También aparece en apenas 3 compases, un adelanto del tema final de la película con la cuerda en el momento en el que María parece querer tirarse a las vías del tren y acabar con sus problemas:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m
Melodía – ámbito melódico	Sol – Mi (6ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica /Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violonchelo, cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: respiración, pasos, tren y bocina de tren
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realista. Subrayado dramático
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De enlace. De retardo
Función significativa de la música	Elipsis narrativa. Leit motiv.

- BLOQUE 17 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	35	0:51:21	0:51:38	María llega borracha a casa acompañada por el dueño del bar. Se cae en el baño y entre la madre y el dueño del bar la llevan a la cama. Una vez está en la cama, reacciona llorando arrepentida de lo ocurrido mientras observa a su madre fregando el suelo limpiando lo que ella ha ensuciado.
		0:51:44	0:52:58	


En la escena 3 de la secuencia, escuchamos la frase A del **tema 2** en las cuerdas. Melodía de violines.

En la escena 4 el piano nos transporta al **tema 1**. Melodía monódica en el piano con una mano, sin acompañamiento ni duplicación de notas, simple melodía monódica de 6 compases con frase A y frase B. Lo toca a un tempo muy lento y cortando unos segundos la música entre frase A y frase B.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4 y 5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m y Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	1 octava
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: gritos, gemidos, pasos, caída de una persona, cierre ventana, llantos, fregar suelo.
Sonido según sincronización con la imagen	Efecto de encabalgamiento
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Enlace. Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 18 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	37	0:55:40	0:55:50	Rosa sube las escaleras de camino al piso de su hija y se detiene frente a la puerta de Emilio. En ese momento el perro empieza a aullar y acaba abriendo la puerta para alertar a Rosa de que algo ocurre con Emilio. Ella entra y se lo encuentra enfermo en la cama.
Música de violines para interpretar la frase A del tema 2 . Son sólo 10 segundos de música para 3 compases de violines en una intensidad baja para oír el diálogo, que continúa sin detenerse mientras se oye la música.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m y
Melodía – ámbito melódico - intervalo	1 octava
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos diegéticos in: puerta, gemidos de perro, pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado



- BLOQUE 19 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	39	0:59:28	1:00:40	<p>Rosa ya ha ayudado a Emilio a bañarse y asearse después de haber estado con vómitos. Ahora le ayuda a irse a la cama y mientras lo acuesta Emilio le dice que no le gusta oler a viejo, que huelen a meado. Rosa se acerca al él y le dice insistente que la huela, a ver si ella huele a meado. En ese momento se da cuenta que se ha acercado demasiado a Emilio y se aparta rápidamente para irse a su casa. Es ahí cuando empieza la música. Un momento íntimo y comprometido para Rosa.</p>
<p>Frases A y B del tema 3. Música de piano con acompañamiento de la cuerda. El diálogo sigue su curso mientras la música hace su aparición de forma discreta, pero afianzando con seguridad esa melodía del tema 3.</p>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Do 1 a Mi 2 (10ª)
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Como elipsis narrativa


- BLOQUE 20 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	42	1:01:47	1:02:14	Rosa vuelve al hospital después de haber pasado la noche en casa de su hija María. Cuando llega a la habitación a ver al marido, éste le mira con desprecio y le dice que huele a macho otra vez. Ella lo mira con terror mientras llega el médico a hacerle un reconocimiento para poder darle el alta. Rosa tiene la expresión desencajada.
<p>Música de violines para acompañar esas miradas aterradoras entre Rosa y su marido. Mientras siguen hablando los personajes siguiendo el transcurso de la película:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	Acorde de Re con notas largas
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje. Nexo con el espectador
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 21 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	43	1:06:51	1:07:11	Rosa le ha hecho un chaleco de punto y María lo abre para verlo. Al revisar en la bolsa del punto de su madre, ve otro paquete envuelto en papel y decide abrirlo. Es ropita de bebé que ha tejido su madre.
Música de piano que interpreta el tema 5 . Melodía sencilla de 5 compases con ritmo lento.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Muy ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos diegéticos in: papel
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático. Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado



- BLOQUE 22 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	46	1:12:56	1:13:36	Ya en el hospital, madre e hija se despiden pues los padres regresan al pueblo después de darle el alta al padre. Se dan un abrazo y ambas se emocionan.
Tema 1 repartido instrumentalmente. Frase A de 3 compases realizada por oboe, con acompañamiento de piano para pasar a los violines, que terminarán el tema respondiendo con la frase B.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	La 2 a Fa 3 (6º)
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Oboe, piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: besos, pasos, una puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Efecto de encabalgamiento
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo. Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Enlace. Continuidad
Función significativa de la música	Fortalece el significado


- BLOQUE 23 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	47	1:15:05	1:16:06	María ha vuelto a su casa y observa con nostalgia las plantas que le regaló su madre para el piso. Observa el piso y todo lo que ve le recuerda a su madre.
		1:16:33	1:17:00	Al sentarse en las mecedora, ve que su madre se ha dejado la bolsa del punto y mira qué hay dentro. Encuentra un sobre con dinero y algunas fotos de madre e hija juntas cuando eran más jóvenes.
Encontramos el tema 4 en los violines. La música acompaña el silencio de la protagonista en la escena mientras se nos presentan varios planos dentro de la escena. Este tema es lento, formado por 3 compases que se repiten en esta secuencia para abarcar toda la escena dentro de la tonalidad de Re. Después de unos segundos en silencio, vuelve a aparecer la música pero esta vez las notas salen del piano. Hemos dado paso al tema 5 , un poco más dinámico que el anterior haciendo IV-V-I de Do.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m, Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Violines y piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos, mecedora, vaso, golpear una puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Añadiendo significados externos

- BLOQUE 24 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	49	1:22:57	1:23:13	Mientras Emilio y María están comiendo en la cocina, María le cuenta a Emilio que su pareja la dejó embarazada y ahora se desentiende totalmente del tema. Se pasan toda la noche hablando del tema y llega el amanecer.
Música de piano con la frase A del tema 1 . El piano está solo con una sola línea melódica de 3 compases a un ritmo bastante lento.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico - intervalo	La 2 a Fa 3 (6º)
Melodía – agógica	Lento
Melodía – dinámica	Uniforme con crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Tesitura aguda
Sonido - timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos in: cubiertos al comer y copa
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	Continuidad
Función significativa de la música	Describir los sentimientos

- BLOQUE 25 -


FOTOGRAMA	E	I	DESCRIPCIÓN
	49	1:30:31	Emilio mira por la ventana y agradece tener otro día más de vida.
	50	1:30:46	Rosa está sentada en una mecedora en la entrada de su casa del pueblo mientras está viendo amanecer. Una leve sonrisa aparece en su rostro que va cerrando los ojos poco a poco. Da la sensación de que su vida está a punto de apagarse.
	51	1:31:22	En el cementerio, Emilio y María van a poner flores a la tumba de Rosa, mientras se oye la voz de María contando el desenlace de la película: María tuvo a su hija a la que llamó Rosa en recuerdo a su madre y Emilio se convirtió en un abuelo adoptivo para la pequeña.
Fragmento musical final donde la melodía permanece seguida abarcando las 3 secuencias últimas de la película. Un total de 17 compases dan fin a la música de la película con este tema 7 . Pasamos por varias tonalidades, pues el compositor hace uso de la modulación para llegar a esa tonalidad principal de Re que hemos mantenido en gran parte de la obra. Los primeros 5 compases estamos en Do M, pasando seguidamente por Do m pues aparecen alteradas las notas Si, Mi y La. En los últimos 4 compases, con el Do# y el Sib retorna a la tonalidad de Re, en este caso menor:			

The image displays a musical score for a string and woodwind ensemble, likely from a film score by Antonio Meliveo. The score is written for five parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 4/4 time and features a variety of melodic lines, including sustained notes, moving lines, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is organized into three systems, each containing five staves. The first system shows the initial entry of the instruments, with the Violoncello and Contrabajo providing a low-frequency foundation. The second system introduces more complex melodic patterns, with the Violins and Viola taking the lead. The third system continues the development of the themes, with the Contrabajo and Violoncello providing a steady accompaniment. The overall style is contemporary and cinematic, with a focus on texture and dynamics.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4 y 5/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M, Re m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Muy ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas

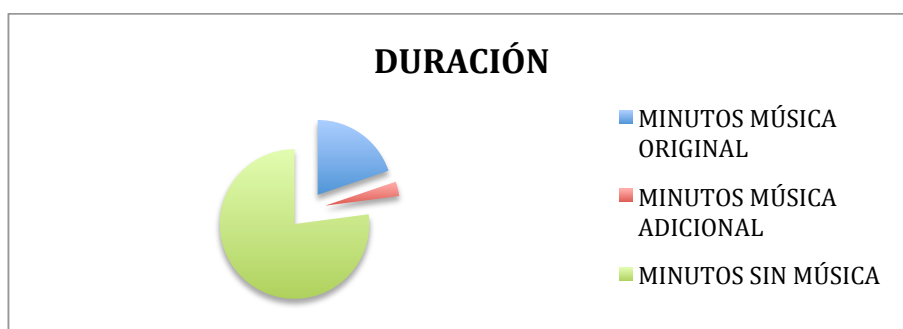
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos diegéticos in: pájaros, pasos, voz en off de María.
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático. Tono emotivo
Función estética de la música	Género dramático
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Sustituyendo partes del guión

- BLOQUE 26 -

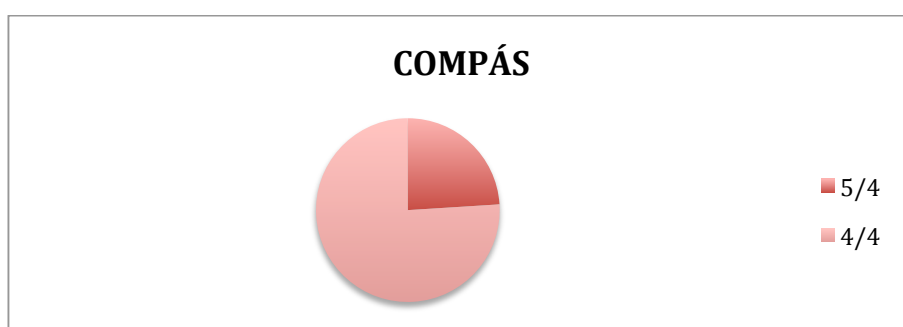
FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	26	1:33:45	1:36:40	Créditos finales
Tema musical cantado de Neneh Cherry titulado “Woman” como música preexistente.				

4.2.1. CONCLUSIONES

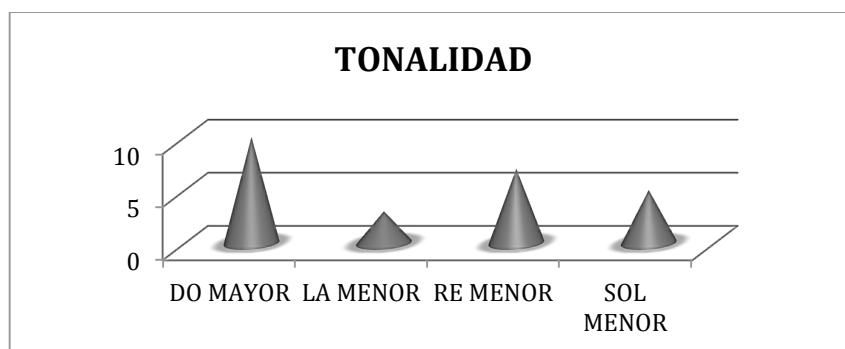
La cantidad de música de esta película es bastante escasa estando presente en sólo un 23% de la película. Sin embargo, su tema musical principal alcanzó gran importancia llegando a recibir algún que otro reconocimiento. Es un claro ejemplo de que la cantidad de música no es lo importante, sino la calidad y el momento justo de su unión con la imagen, esa escena que recordamos por aquella música que se nos quedó grabada. Para una mayor claridad, observemos la siguiente gráfica:



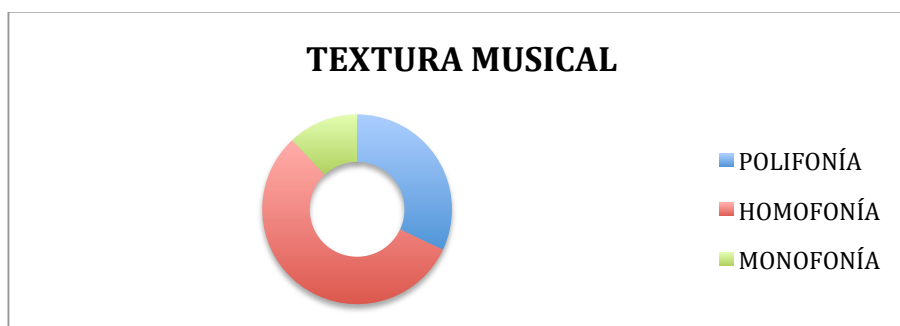
Si hablamos del **compás** hay uno que predomina frente al resto, es el 4/4. Compás binario donde la unidad de tiempo es la negra y los ritmos son bastante claros:



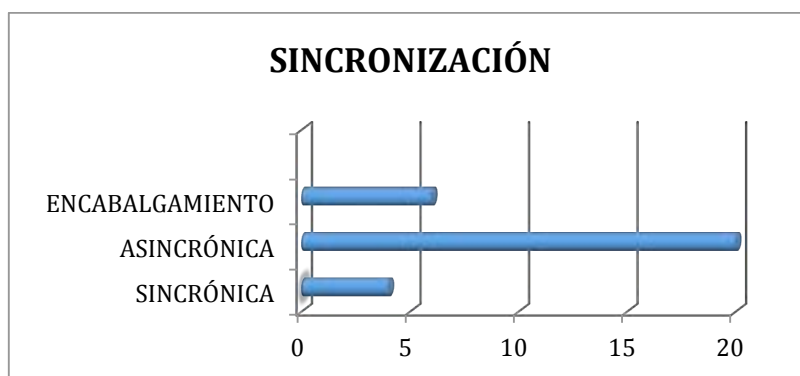
Las armonías son sencillas, tonales y bien definidas. La armadura no refleja otra **tonalidad** más que Do M o su relativo. Sin embargo las alteraciones accidentales que aparecen a lo largo de la partitura nos llevan a estructuras tonales bien definidas. Así aparecen dominantes secundarias como es el caso de Sol m (dominante secundaria de Do) o Re m (dominante de Sol):



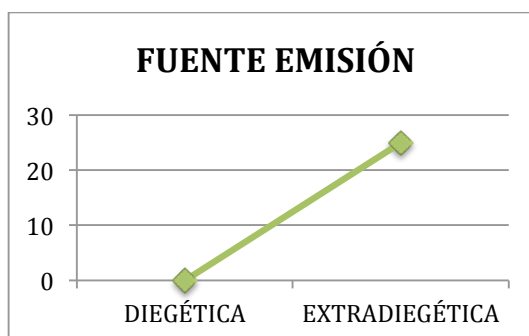
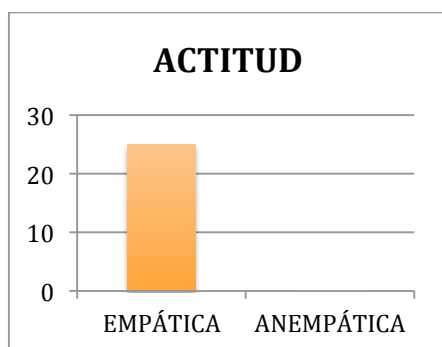
La **textura musical** más utilizada es la melodía acompañada, la textura homofónica. Seguida de la polifónica que la encontramos cuando aparece un tutti instrumental con cuerdas y viento como bien se refleja en la gráfica:



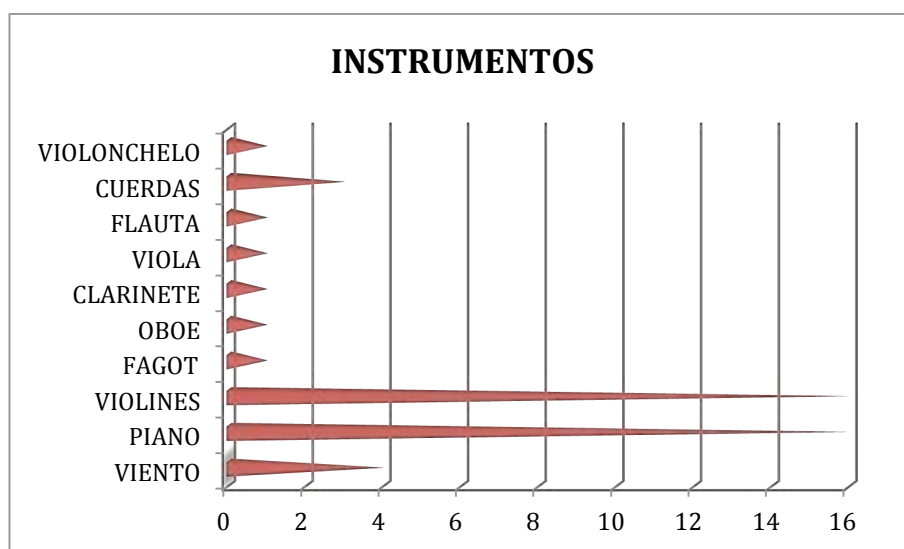
La **sincronización** de la música con la imagen aparece en muy pocas ocasiones, por lo que la música es asincrónica. Además se suma el efecto de encabalgamiento, donde la música se prolonga desde los finales de una escena hasta el comienzo de la siguiente:



La música es en su gran mayoría **extradiegética** y **empática** apareciendo en alguna escena algún elemento sonoro diegético ya sea acusmático o visualizado. La música intensifica cada uno de los momentos narrados en las escenas y nos vuelve más vulnerables a lo que vemos:



La **instrumentación** se centra básicamente en dos pilares: piano y violines que van desarrollando gran parte de la música. Los vientos y la cuerda también proliferan en los fragmentos musicales, sobre todo para dar sustento y apoyo a la melodía principal que casi siempre la encontramos en los violines y el piano:



Se hace un gran uso de las **combinaciones tímbricas**, que interpretando una misma melodía, hacen que el resultado en el espectador sea diferente. Un ejemplo lo encontramos en el tema 1, el más escuchado en la película. Este tema es interpretado por el chelo, la flauta, los violines, el piano y el oboe, y en cada momento el espectador lo percibe de manera distinta debido a la diferente tímbrica.

Hay temas que son sólo interpretados por un único instrumento todas las veces que aparece. Tal es el caso de los temas 2 y 4, que sólo lo podemos escuchar en los violines, el tema 7, con un tutti orquestal, o los temas 3 y 5, interpretados únicamente por el piano. Además hay un tema, el 6, que sólo aparece una vez, pero que por alguna razón, deja huella sonora en el espectador, al menos ese es mi caso. Es ese sonido del chelo, que sólo aparece en el prólogo de la película con la melodía del tema 1 y en este tema 6, pero que permanece en el recuerdo a lo largo de la película.

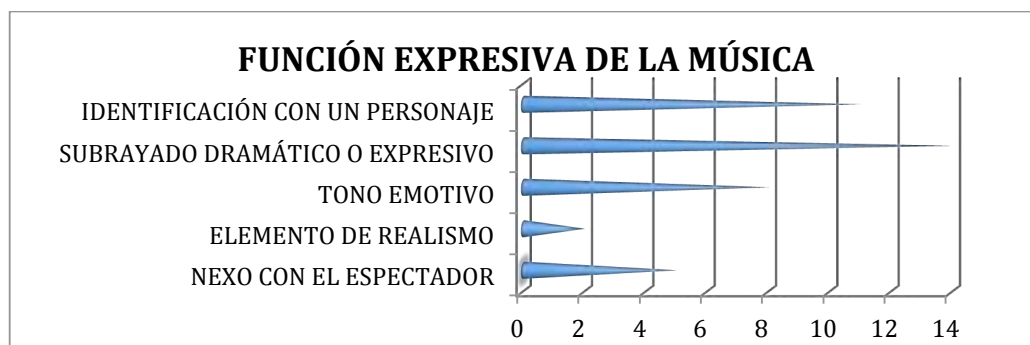
Hay una clara **relación** de los temas musicales con **personajes y sentimientos** que a continuación reflejaremos en una tabla:

PERSONAJES	TEMA	SENTIMIENTOS
María y Rosa	Tema 1	Amor entre madre e hija. Encuentro y despedida.
María / Rosa	Tema 2 (violines)	Preocupación y desesperación
María	Tema 3 (piano)	Deseo y miedo de ser madre
Rosa	Tema 3 (violines)	Cuando está con Emilio o piensa en él. Tranquilidad, paz, sosiego.
María	Temas 4 (violines) y 5 (piano)	Ausencia de Rosa. Nostalgia y recuerdos.
Rosa	Tema 4 (violines)	Decepción, sensación de haberle fallado a Emilio
María / Rosa	Tema 5 (piano)	Cariño, amor, arrepentimiento
María	Tema 6 (chelo)	Desesperación. Ganas de quitarse la vida
María y Emilio	Tema 7 (tutti orquestal)	Estabilidad, tranquilidad, esperanza de una vida mejor.

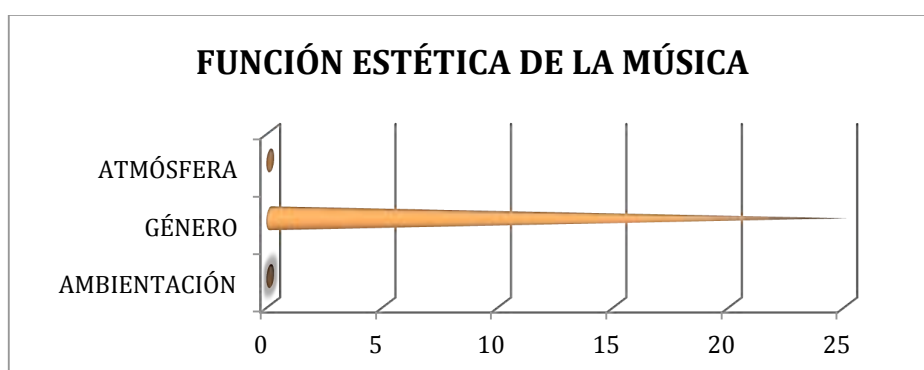
Estos temas podemos denominarlos leit-motiv pero que en lugar de identificar personajes, identifican sentimientos. De ese modo se puede utilizar un mismo tema para dos personajes cuando la finalidad es mostrar el sentimiento que invade al personaje en esa escena.

También podemos observar relación entre la instrumentación y el sentimiento que expresa la escena en ese momento. Así el chelo, o el violín, acompañan sentimientos de tristeza, desesperación, nostalgia o preocupación. Sin embargo, cuando aparece algún sentimiento positivo como cariño, amor, deseo, un único instrumento podemos escuchar: el piano. También para el momento del suspense o la tensión recurre a la cuerda, los violines.

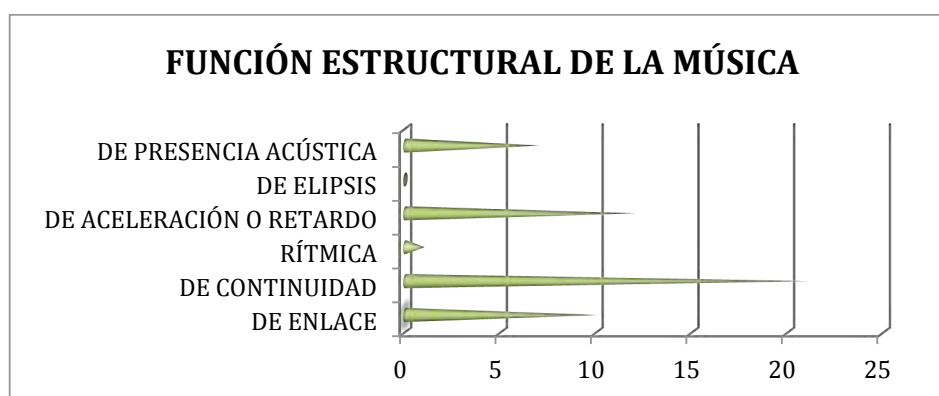
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, los resultados demuestran que en la función expresiva, el subrayado dramático es el más dominante, seguido de la identificación de un personaje:



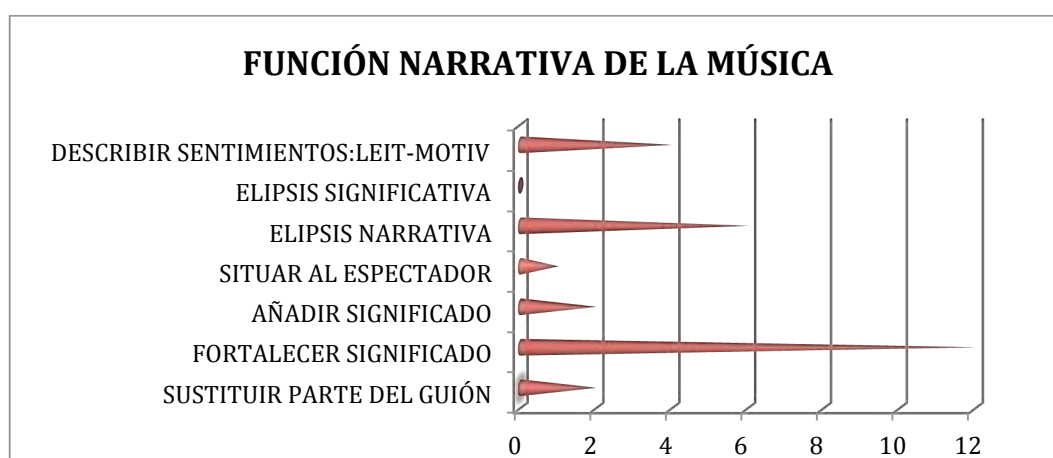
La función estética nos recuerda continuamente que nuestra película pertenece al género de drama:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad a la película además de aceleración o retardo, en determinadas escenas debido a la relación entre la rítmica musical y el ritmo al que transcurre la escena. Un valor que también merece ser destacado en esta función es el de presencia acústica. Este valor indica que hay escenas en que la música es el único medio acústico que acompaña la imagen. Se convierte así en el único medio comunicador entre imagen y espectador:



Para finalizar, la función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado. La música refuerza la escena además de recordar personajes o hechos en ciertos momentos en los que no aparecen o de describir sentimientos de personajes para identificarlos mejor:



4.3. EL CAMINO DE LOS INGLESES




DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 69' 32"
DURACIÓN MÚSICA ADICIONAL: 8' 35"
DURACIÓN PELÍCULA: 112' 12"

Pasados varios años desde la realización de *Solas* Meliveo se encuentra con la oportunidad de poder trabajar con un paisano que dio el salto a Hollywood como actor y ahora quiere probar nuevos proyectos como director. No es otro que el malagueño Antonio Banderas, amigo de Meliveo, que decide venir a su tierra natal para ultimar los detalles del rodaje de *El camino de los ingleses*. Una superproducción con muchos nombres andaluces en sus créditos: actores, director, músico, lugares de rodaje,...

Este proyecto supuso una gran inyección internacional para Meliveo, que después de *Solas*, intervino en proyectos más modestos, con escaso presupuesto. La película está cargada de música y su implicación es tal que la diversidad instrumental que encontramos en ella es bastante numerosa. La banda sonora original fue grabada por la Orquesta Filarmónica de Londres.

Para el análisis musical cuento con la partitura original del compositor de toda la banda sonora que consta de 162 páginas.



- BLOQUE 1 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	0	0:00:06	0:00:42	Créditos de entrada de la película donde aparecen las entidades colaboradoras en la grabación de la misma.
Breve introducción donde comienza con el sonido de un cierre de una puerta y unos pasos al que le sigue el sonido de unas notas al piano mientras que aparecen en pantalla los créditos del comienzo. Finalmente volvemos a oír los pasos y otro cierre de una puerta.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo – tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado picado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido – altura	Media
Sonido – timbre	Piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos off: pasos, cierre puerta
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	-
Función estética de la música	-
Función estructural de la música	De enlace
Función significativa de la música	-


- BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	1	0:00:47	0:03:25	Miguelito Dávila está siendo operado de extirpación del riñón derecho en un quirófano y a lo largo de la secuencia, se van produciendo imágenes de sueños que le vienen a la cabeza, se supone que por efecto de la anestesia.
<p>PRIMER LEITMOTIV:</p> <p>En este tema nos encontramos con un cuarteto instrumental formado por un tambur, un arpa, un piano y un violonchelo. La melodía la encontramos en la yalli tambur, instrumento característico de la música turca, y por tanto, un tanto exótico para nuestra cultura.</p> <p>El compositor divide dicho tema en 4 secciones: Introducción+A (con 34 compases), B (con 11 compases), C (con 5 compases) y D (con 11 compases). Los instrumentos no comienzan todos a la vez, sino que lo van haciendo en forma de canon. Comienza sonando el arpa, con una melodía que va girando continuamente en torno a la dominante FA con frases como:</p>  <p>O también:</p> <p>Podemos decir que es el que lleva el peso rítmico, pues su esquema rítmico es el mismo a lo largo de todo el tema. Además de hacer de soporte armónico con la dominante sonando en todo momento.</p> <p>Al final del segundo compás se incorpora el tambur dando a conocer la que puede ser la tónica con un esquema rítmico como el que sigue:</p>				




The musical score consists of four systems. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff. The third system shows the piano accompaniment in the bass staff, with the treble staff being empty. The fourth system shows the piano accompaniment in the bass staff, with the treble staff being empty.

El piano será el tercer instrumento en aparecer. Lo hará en el compás 19 y su carácter rítmico será bastante notorio, pues serán siempre corcheas, alternándose en alguna ocasión con una blanca o negra. Su esquema es el siguiente:



The piano score consists of two systems. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff.

Los tres instrumentos que han aparecido hasta el momento, lo han hecho en la sección A, y ya al comienzo de la sección B escucharemos el sonido del violonchelo.





The cello score consists of two systems. The first system has a single staff with a melody. The second system continues the melody.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 63 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Varias octavas
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado picado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Tambur ⁴⁷ , arpa, piano y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: manos de los médicos, electrocardiógrafo, caída de un objeto
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

⁴⁷ Instrumento musical persa de tradición sufi. Es, por definición, una serie de diferentes laudes con cuello largo del Oriente Medio y Asia Central. Puede tener dos o tres cuerdas. Es el antepasado de la mayoría de los instrumentos de cuerda. Su forma se define de pera con vientre, tallada de una sola pieza de madera con un largo cuello y 14 trastes. (casapersa.blogspot.com)

- BLOQUE 3 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	2	0:03:26	0:04:31	Aparece un coche descapotable con 5 personas que llega a un lugar donde la imagen deja de enfocar al coche y se centra en Miguelito , que está de pie, en la acera, y que una vez pasa el coche, se dispone a cruzar la calle mientras una voz en off relata el comienzo de la historia.
<p>La música hace una pequeña introducción a la narración que se va a producir en este tema por parte de una voz en off. Esta melodía volverá a aparecer en otros temas posteriores, destacando la melodía del kantele que es la siguiente:</p> 				

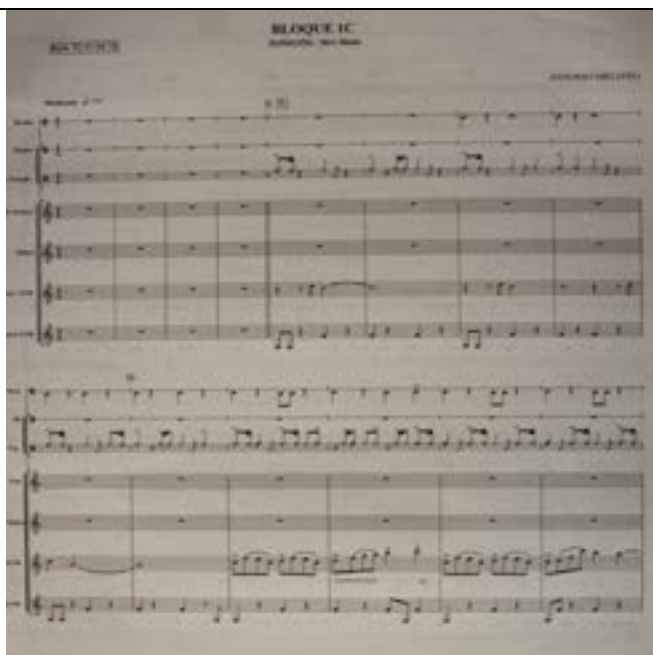
ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 41 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cencerros, campanillas, pad y kantele ⁴⁸

⁴⁸ Instrumento de cuerda pulsada tradicional de Finlandia. El original estaba formado por 5 o 6 cuerdas de crin y una única pieza curvada de madera. En la actualidad los hay con cuerdas metálicas y un cuerpo hecho de varias piezas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, voz
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	3	0:04:32	0:10:32	Llegada de un viaje en coche a un lugar de veraneo donde 4 amigos cogen sus cosas y se dirigen a la piscina a darse un baño. Allí hablan de sus cosas y Miguelito le ha echado el ojo a una jovencita.
<p>En este tema comienza la melodía la guitarra eléctrica con un claro papel de solista que durará hasta que le de el relevo en el compás 68 al dobró, justo cuando empieza la letra D. En todo este tiempo la melodía de la guitarra eléctrica va girando en torno a la tónica de Do con un acompañamiento de fondo de la percusión (tambor y triángulo) y de la guitarra clásica que son los que llevan el ritmo en todo momento con esquemas rítmicos que perduran a lo largo de todo el tema. La melodía es la siguiente:</p>				



La aparición del dobró en el compás 68 proporciona un cambio tímbrico a la vez que un cambio al relativo menor de la tonalidad, que ya se hace notar en los compases del 56 al 67 en la melodía de la guitarra eléctrica para confirmarlo a partir del compás 68:

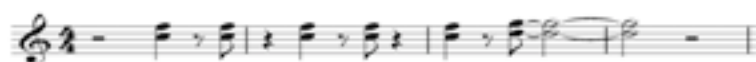


En el compás 99 se incorpora la yalli tambur que cogerá en el compás 104 (letra D) el protagonismo melódico con notas largas, pero de forma destacada. Sólo contará con el acompañamiento de la guitarra clásica y las maracas:

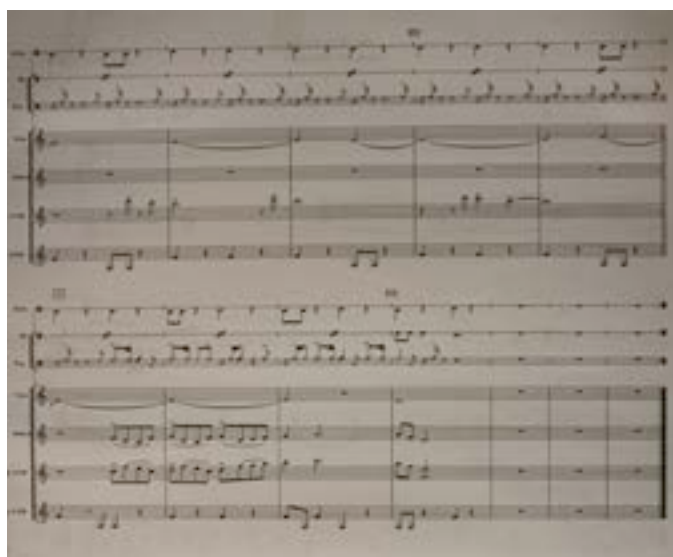


Ya en el compás 125, coincidiendo con la letra G, volverá a sonar la guitarra eléctrica, incorporando acordes de dos sonidos a su melodía, para dar más sonoridad musical. Volverá a llevar la línea melódica frente a los otros instrumentos y su ritmo

será como en anacrusa:



En el compás 181 serán el dobró y la guitarra eléctrica los que comiencen a la vez, para unirse 5 compases después con la yalli tambur y continuar los tres hasta el final de este tema, compás 213, donde termina con un acorde poco conclusivo de II grado:




ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 213 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Tambores, maracas, triángulo, yalli tambur ⁴⁹ , dobró ⁵⁰ , guitarra eléctrica, guitarra clásica

⁴⁹ Instrumento de la familia del tambur, originario de la zona del Imperio Turco

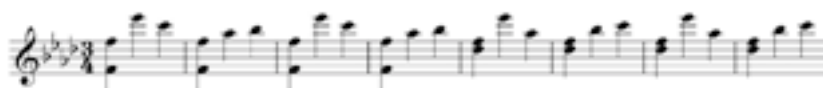
⁵⁰ Guitarra resonadora de la familia de los cordófonos, y de gran arraigo en el Medio Oeste de Estados Unidos. Es una guitarra acústica con la salvedad de que en la tapa anterior presenta un gran agujero circular, cubierto por un disco metálico (llamado resonador) de la misma forma y que queda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos, voces, piscina
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

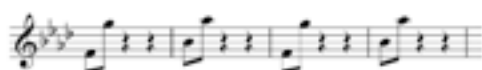
- BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	4	0:10:33	0:12:39	En este bloque musical transcurren varias escenas. Por un lado Miguelito entabla conversación en los vestuarios con la chica de la piscina que le atrajo. Y en otra escena se ve a su amigo Babirusa retozando con una chica primero y practicando artes marciales después.
<p>SEGUNDO LEITMOTIV:</p> <p>En este tema tienen mucho protagonismo las dos guitarras, acústica y clásica, pues son las que llevan la melodía continuamente de una manera compartida. Así la guitarra clásica lleva más la línea melódica con notas más largas y duraderas (negras) mientras que la guitarra acústica se ocupa de la línea rítmica con notas más cortas (corcheas) alternándose con silencios. Predominan las frases con 8 compases como la que se muestra a continuación:</p> <p>Guitarra clásica:</p>				

flotante sobre el orificio gracias a que está sujeto únicamente por el puente. Esto hace que la vibración de las cuerdas haga oscilar el resonador con lo que se consigue un cambio del volumen de la caja de resonancia, produciendo un sonido único y característico.



Guitarra acústica:




Con respecto al resto de instrumentos, tienen un papel secundario, de acompañamiento. Las campanas van acompañando las melodías de las dos guitarras hasta el compás 33 y ya no vuelven a intervenir hasta el compás 47, compás en el que empiezan los instrumentos de cuerda (chelo y contrabajo) con notas largas (blancas) para contrastar con la agilidad melódica que proporciona la guitarra acústica, que en los últimos compases no tiene silencios y va todo el rato marcando el ritmo de corcheas.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 65 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Lab M
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Campanas, guitarra clásica, guitarra acústica, violonchelo y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, voces, televisión - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad.
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 6 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	6	0:13:45	0:15:21	Miguelito está tumbado en una cama de hospital y está soñando con su operación. Un hombre le recomienda que vuele, que siga adelante con su sueño de ser poeta. Tiene pesadillas con su riñón pero a su vez, le ha hecho ver lo maravillosa que es la poesía.
Este tema es muy similar al del bloque 2 donde encontramos la misma instrumentación y la misma melodía principal, con la única diferencia del tempo. El tema anterior era más rápido y este es más lento (negra=42). Igualmente le ha incorporado un instrumento más, el pad, a modo de acordes largos y ligados.				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 20 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado picado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Tambur, arpa, piano, violonchelo y pad

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voz, puerta, respiración - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	9	0:16:53	0:17:25	Miguelito acude a ver bailar a Luli quien mientras baila le mira sonriente y le hace señas de cariño.
Tema muy rockero con guitarra eléctrica, percusión y piano llamado "Desiré" de Bruno Zambrini, del cual no disponemos de partitura porque forma parte de la música diegética de la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire bailable
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra eléctrica, percusión y piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	-Sonidos in: equipo de música
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	-


- BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	10	0:18:20	0:21:13	Mientras termina la escena anterior comienza este tema con guitarra eléctrica, piano y voz que acompaña imágenes de los 3 amigos y las parejas que han encontrado en el verano. Otro de ellos, sin embargo, lleva un verano más duro trabajando.
Tema musical de Anastasio Trey llamado “Talk” por lo que es música preexistente y no original.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, eléctrica, piano y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: voces, narrador, risas, olas de mar, moto - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	-

- BLOQUE 9 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	14	0:22:39	0:23:12	Miguelito está en la piscina con sus amigos y mientras unos se bañan, él recita versos para su poesía
<p>TERCER LEITMOTIV:</p> <p>Encontramos claramente la melodía en el clarinete con notas largas y tenidas principalmente. El piano acompaña la melodía del clarinete haciendo 2 veces un modelo de 8 compases con acordes de 3 y 4 notas que van sonando en respuesta a la melodía del clarinete. La fórmula que utiliza para el tempo, siendo 2=blanca y 6=redonda+blanca, es:</p> <p style="text-align: center;">2-6-2-6-2-2-2-6-2-6-2-6-2-2-2-6</p> <p>Los instrumentos de cuerda-arco tienen todo el tiempo una nota larga ligada a modo de bajo continuo que no para de sonar en todo momento con las notas Re (I), La (V) y Si (VI) grados muy importantes de la tonalidad.</p>				

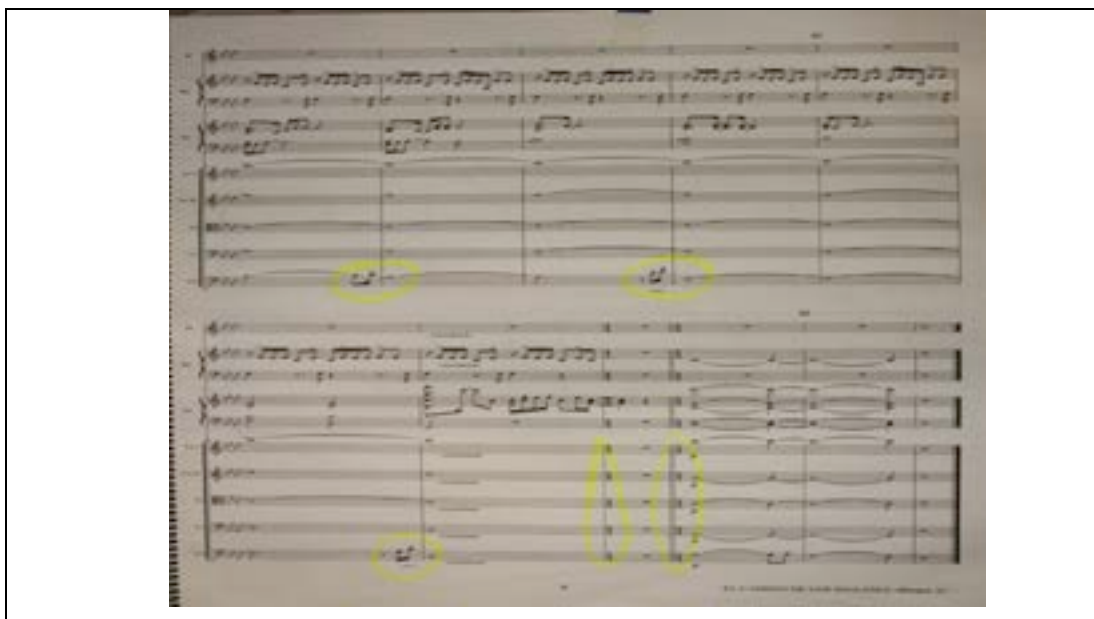
Clarinete	
Piano	
Violín I	
Violín II	
Viola	
Clarinete	
Piano	
Violín I	
Violín II	
Viola	

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 20 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re M
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	Acordes de 4 notas
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Clarinete, piano, violines y viola

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: piscina, voces - Sonidos off: pájaros, narrador - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Describe sentimientos. Leit-motiv

- BLOQUE 10 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	14	0:24:18	0:25:48	Miguelito observa cómo se baña su novia Luli . Luego ésta sale del agua y se va junto a él.
<p>El viento y la cuerda vuelven a aparecer juntos. Las cuerdas frotadas vuelven a hacer de bajo continuo a modo de refuerzo armónico con notas largas y tenidas. La melodía podemos decir que la encontramos en el piano. También es importante la melodía del arpa que va jugando en ocasiones con el piano. De esa manera se produce un cambio tímbrico usando a dos instrumentos tan similares, pues son de cuerda, pero con sonidos algo distintos, como son el arpa y el piano, el primero de cuerda pulsada y el segundo de cuerda percutida. Sus partes musicales son más dinámicas, con notas cortas y pocos silencios sobre todo para el piano. El tema termina con un acorde de la dominante de Fa (Do) que podemos oírlo en todos los instrumentos excepto en el contrabajo que acaba en la tónica (Fa):</p>				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 64 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Flauta, arpa, piano, violines, viola, violonchelo y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: piscina, voces
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortalece el significado

- BLOQUE 11 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	15	0:28:14	0:33:07	Miguelito se tira al agua y después entran los 4 a la casa. Allí dan rienda suelta a sus pasiones sin tener pudor ninguno.

CUARTO LEITMOTIV:

Este tema se caracteriza por un claro dominio melódico de la trompeta y el piano. La trompeta comienza su melodía unos compases después de que el pad de la entrada. Más adelante aparece el piano con notas cortas (corcheas) en una tesitura algo aguda que recuerda a la caída de las gotas de agua por su parecido tímbrico, de ahí el nombre de este tema, “Agua”. La melodía recuerda en todo momento la tonalidad de Fa, a pesar de tener 3 bemoles en la armadura. Llama la atención la melodía del piano. El piano hace 4 veces una misma secuencia rítmica, con variación en las notas, pero queriendo ir siempre a Fa como veremos a continuación:

Compases 8 al 11:



Compases 17 al 19:



Compases 24 al 27:



Compases 38 al 40:



Cabe señalar el papel del kantele, al que el compositor da importancia tímbrica pues incorpora dos en este fragmento musical. Aparece el kantele I en los últimos compases del tema (12 antes de terminar) con una melodía de una sola nota y una métrica que se repetirá hasta el final del tema y que va alternando negras con silencios de negra como indico a continuación:



Por último, el pad hace notas muy largas y tenidas a modo de bajo continuo e irá alternando entre las notas Si y Fa. Y el wobbla efx sólo aparece dos veces en este tema en el compás 33 y en el 36, pero con una gran repercusión pues únicamente está acompañado del kantele I y, además como tiene ese sonido tan metálico y electrónico, muy característico, pues no escapa a nuestros oídos.

Destacan dos instrumentos de percusión con una tímbrica muy característica como son el cencerro y las campanillas, con unas intervenciones muy cortas, pero con una métrica complicada como veremos a continuación:



Igualmente podemos hablar de la aparición del pad II y el kantele II. Mientras que el primero lo hace a modo de relevo del pad, pues éste ya no vuelve a sonar, por el contrario el kantele II interviene acompañando al kantele I haciendo frases cortas alternadas con periodos de silencios y poca variedad melódica con un pequeño pasaje que aparece varias veces:




Finalmente, 8 compases antes de terminar el tema, volvemos a oír el sonido metálico a modo de efecto del wobble efx que aparece en 4 compases seguidos.

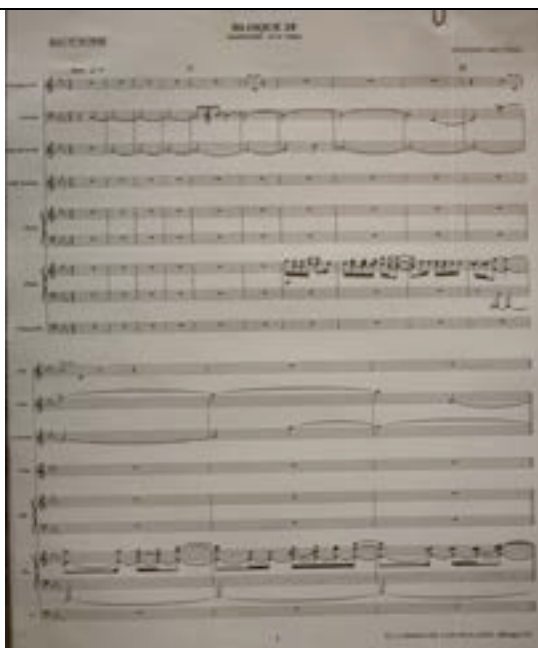
ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 158 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do m
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Flauta, trompeta, kantele, pad, piano, wobble efect, bansuri ⁵¹ , cencerro, campanillas

⁵¹ Flauta transversal alta originaria de la India, hecha de una sola pieza de bambú con seis o siete agujeros abiertos.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voces, respiración, pasos, puertas
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De elipsis
Función significativa de la música	Sustituyendo partes del guión

- BLOQUE 12 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	16	0:33:06	0:34:06	Miguelito sueña despierto con el hospital, una enfermera y un libro mientras los 4 amigos están volviendo en coche
<p>En este tema hay bien diferenciadas dos partes. La primera utiliza mucha música electroacústica, para crear un ambiente de intriga, de malas sensaciones, de poca paz. Utiliza unos matices muy fuertes que crean tensión. Intervienen el piano, el wobbla efx, scracht y niterail synth. Las notas de las melodías de dichos instrumentos son largas y ligadas excepto las del piano que hace una melodía que recuerda al tema principal, y que aparece en varios de los temas hasta ahora analizados. Pero sin llegar a desvelar la verdadera melodía, que sí empezará a desvelarse en la segunda parte. En la misma partitura señala el compositor la división entre una parte y la otra poniendo entre ellas una doble barra divisoria:</p>				



Después de esta doble barra comienza la calma con el sonido de la yalli tambur que reproduce aquella melodía que podíamos oír en el bloque 2 de la manera que sigue:

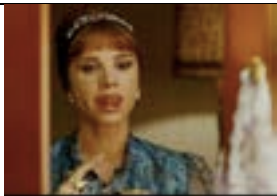


Una vez empieza la yalli tambur, se unen el piano y el arpa como podemos recordar igualmente del bloque 2. Coge el tema principal pero más lento y con el cambio de alguna nota, aunque la base melódica y tímbrica es la misma.

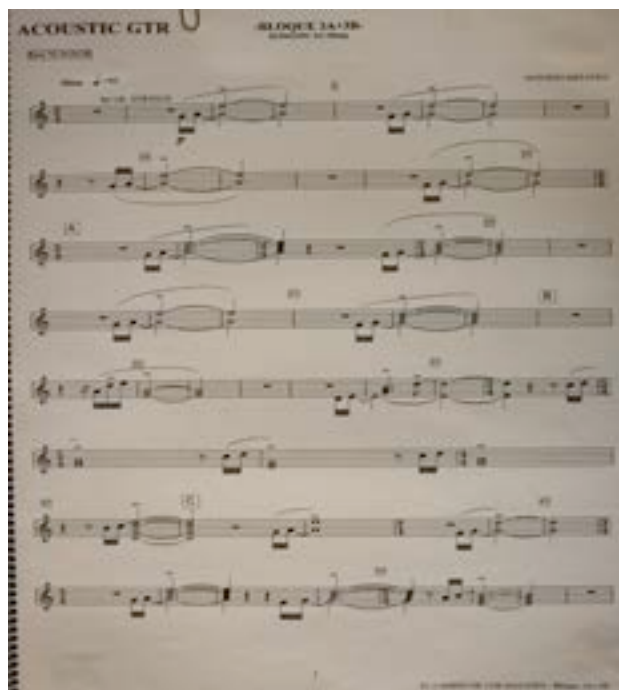
ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 25 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Wobble efect, scratch, sintetizador, yalli tambur, arpa, piano y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 13 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	18	0:35:16	0:35:48	Escena de la Srta del Casco Cartaginés . Sentada frente a un espejo habla y llora.


Es un tema íntegro de guitarra acústica. Utiliza acordes con notas largas, perfectos mayores y en estado fundamental sobre I- III- IV- V y VI grados de la escala de Do. El cambio continuo de compás no es relevante puesto que no interfiere en el cambio del tempo ni de la rítmica.



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, ¾, 4/4 y 5/4. 53 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Re 1 a Mi 2 (9ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De elipsis
Función significativa de la música	Describe sentimientos de un personaje



- BLOQUE 14 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	19 20	0:37:16	0:38:34	Está amaneciendo y Miguelito está en la cama. En la siguiente escena aparece en la ferretería.
<p>Este tema es prácticamente igual al del bloque 5 con unas pequeñas diferencias. En primer lugar no cuenta entre sus instrumentos con las campanillas que sí aparecían en el bloque 5. Aquí contamos con 64 compases, uno menos que en el otro. Ambos coinciden en la sección A con 8 compases. La sección B tiene 12 compases en ambos temas, pero la sección C ya varía pues en este tema tiene 8 compases, la sección D 12 compases, la sección E 10 compases y la última sección, la F, tiene 11 compases.</p> <p>Por lo demás el cuarteto de instrumentos va haciendo lo mismo que en el bloque aunque también se aprecia un poco más de velocidad en este segundo bloque que en el primero.</p>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 64 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Lab M
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra clásica, guitarra acústica, violonchelo y contrabajo

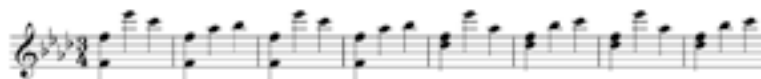
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos diegéticos in: pasos, beso, golpes - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad.
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 15 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	22	0:38:39	0:39:23	Encontramos dos escenas. Por un lado la Srta del Casco Cartaginés está en una clase de mecanografía de la que es alumno Moratalla. En la siguiente escena, encontramos a Paco en su casa, donde el padre acaba de llegar después de haber pasado un tiempo en la cárcel.
	23			

En este tema volvemos a oír la melodía anterior, del bloque 14, pero sin los 8 compases previos del solo de guitarra que en el tema anterior abarcaban la sección A. En este tema la sección A tiene a las dos guitarras como protagonistas, haciendo esa melodía que ya resulta tan familiar, y que nos recuerda a temas anteriores como son el bloque 5 y el 14:

Guitarra



Guitarra
acústica





Con respecto a las dos secciones de este tema 15, la sección A está formada por 18 compases y la B por 11 compases. A ello hay que añadirle una pequeña introducción de 5 compases anteriores a la sección A, donde podemos oír las campanillas con una nota tenida (Mi) y ligada hasta el comienzo de la sección A.

La sección B tiene la particularidad de ir acelerando poco a poco según las indicaciones de la partitura, por lo que vamos a ir oyendo la melodía cada vez más rápido. Es también en esta sección donde se incorporan el violonchelo y el contrabajo con notas muy tonales: I- V- I y con blancas, siempre percutiendo en las partes fuertes del compás.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 34 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra clásica, guitarra acústica, violonchelo y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, máquinas de escribir - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. Rítmica.
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 16 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	24	0:40:11	0:41:09	La clase de mecanografía ha terminado y Miguelito va a recoger a Moratalla . Entonces establecen una conversación con la Srta del Casco Cartaginés acerca de la poesía.
<p>Este tema también nos recuerda al anterior del bloque 9. Utiliza la misma instrumentación, sin contar con la viola, y la melodía del piano es prácticamente la misma. El piano acompaña la melodía del clarinete haciendo 2 veces un modelo de 8 compases con acordes de 3 y 4 notas que van sonando en respuesta a la melodía del clarinete. La fórmula que utiliza para el tempo, siendo 2=blanca y 6=redonda+blanca, es:</p> <p style="text-align: center;">2-6-2-6-2-2-2-6-2-6-2-6-2-2-2-6</p> <p>El clarinete sí sufre algunos cambios más notorios en su melodía. En general coge una tímbrica más aguda que en el bloque 9, llegando en los últimos 10 compases a ser igual pero una octava más aguda:</p> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 20px;"> <p>Clarinete</p> <p>Bloque 9</p> </div> <div>  </div> </div>				

Clarinete


Bloque 16

Los instrumentos de cuerda-arco tienen todo el tiempo una nota larga ligada a modo de bajo continuo que no para de sonar en todo momento con las notas Re (I), La (V) y Si (VI) grados muy importantes de la tonalidad.

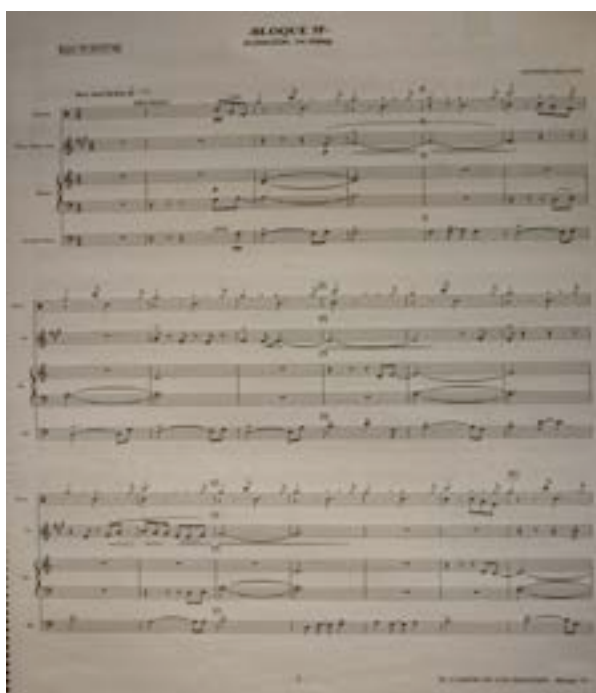
ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 35 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re M
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Clarinete, piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voces, golpes
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De retardo
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 17 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	26	0:42:11	0:43:05	En un pub están charlando animadamente José , el representante de lencería y Enano Martínez apoyados en la barra.


Este tema es muy característico de la música jazz por su ritmo y su instrumentación. Este tipo de música tiene raíces africanas con elementos occidentales y esto se refleja en la instrumentación y la rítmica que utiliza. Por eso encontramos, por un lado, superposición de ritmos regulares e irregulares con la utilización de notas a contratiempo y sínkopas, realizados por la batería y el contrabajo, y por otro lado, la improvisación en la melodía, creando nuevas líneas por encima de una armonía ya dada. Estas melodías son ejecutadas principalmente por el saxo, al menos en este caso, y por el piano, que aquí hace más de acompañamiento. Con respecto a la instrumentación, el cuarteto que aquí utiliza el compositor es quizá la formación más característica con dos instrumentos rítmicos y dos melódicos.



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	6/8. 61 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Batería, saxo tenor, piano y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Sonidos in: voces, ruido de gente
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

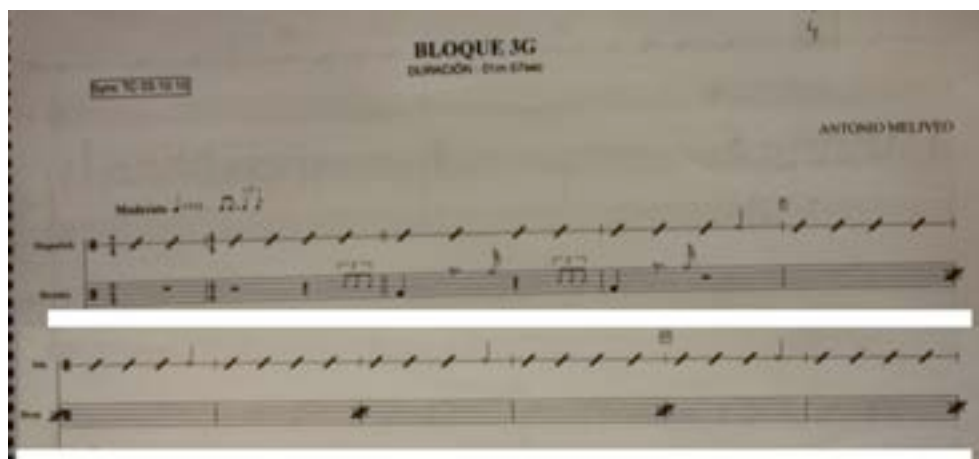
- BLOQUE 18 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	28	0:44:46	0:46:20	<p>José y Enano ya se han ido del pub. De vuelta en coche, ven a Luli con La cuerpo y Enano se ofrece a presentársela a José, que quiere conocerla. Mientras, los 4 amigos, Miguelito, Babirusa, Moratalla y Paco están en la piscina del camping tratando de ayudar a Babirusa a asimilar que su madre va a casarse en Londres con un inglés.</p>
	29			

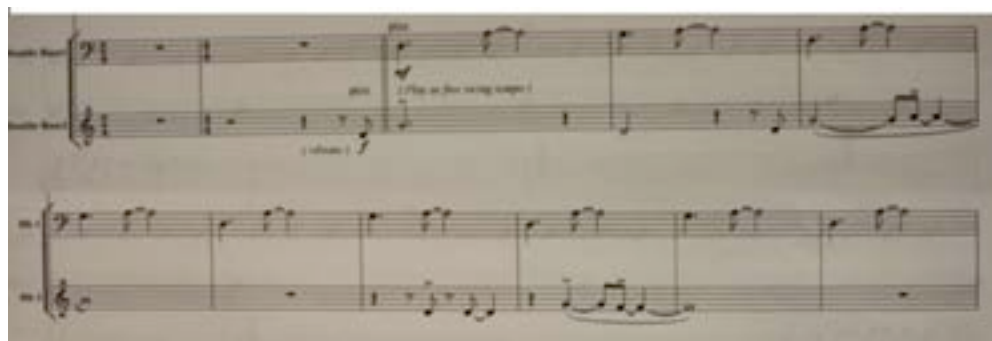
QUINTO LEITMOTIV:

En este tema llama la atención la extraña combinación instrumental. Encontramos 2 instrumentos de percusión, uno de cuerda frotada y el piano. La tonalidad la podemos encontrar sobre todo en el piano y el contrabajo I que llevan una constante melodía donde resuenan en todo momento La y Re, por lo que podríamos afirmar que la tonalidad es Re m.

En la instrumentación el látigo y la batería llevan un ritmo definido desde el primer compás que se va repitiendo a lo largo de todo el tema. Son los que llevan la base rítmica sin lugar a dudas:

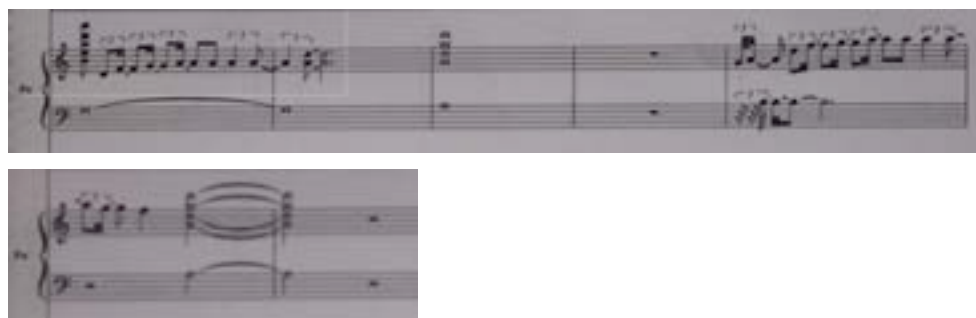


Otro que también tiene una melodía muy repetitiva es el contrabajo I, que empieza en la tónica para ir a la dominante de la manera: I-V-IV-V-I. Este esquema es el que se va repitiendo a lo largo de todo el tema como se aprecia a continuación:



Por último nos queda mencionar la melodía del piano. Utiliza notas muy cortas con ritmos asincopados e irregulares con notas en sentido ascendente a modo de escala, que empiezan en la tónica, al llegar a la dominante alargan el valor de la nota y acaban en la


tónica pero una octava más aguda:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 55 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	La a Re (4ª)
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Látigo, batería, piano y contrabajo

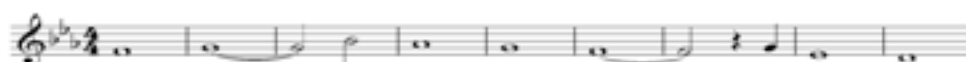
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voces, coche, piscina
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 19 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	29	0:46:21	0:47:43	Noche de juerga y desenfreno en casa de Alfredo con Fonseca, su amante. Cuando amanece aparece Fonseca tirada en el jardín de la casa.

En este tema los primeros 94 compases apenas tienen una intervención musical. Unas pocas notas sueltas del vibráfono o el piano son las que podemos percibir. Ya en el compás 94 comienza la sección A y se produce un cambio brusco en lo que a sonido se refiere con respecto a esa primera parte. Un silencio total de 7 compases dan paso al dulce sonido de la yalli tambur que no cesará de sonar hasta el último compás. Hará una melodía que girará en torno a la tonalidad de Mib M y que seguirá el siguiente esquema:

1º Frase:



2º Frase:




ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 4/4. 129 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido – altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, vibráfono ⁵² , piano y cencerro

⁵² Instrumento de percusión con láminas de aluminio que son percutidas con baquetas o mazas. Permite producir notas musicales en acordes si se percuten simultáneamente varias láminas usando de 2 a 4 baquetas.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: voces, jaleo, pájaros, gritos, puertas, suspiros, botella rota - Sonido on the air
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Añadiendo significados externos

- BLOQUE 20 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	30	0:48:38	0:49:37	Babirusa , que ha decidido viajar a Londres a ver a su madre, disfruta de un paseo en taxi con su madre y el futuro marido.
<p>Este tema se puede considerar de carácter electrónico por la instrumentación que utiliza, el pad y la guitarra eléctrica. El pad utiliza acordes de La con notas largas y ligadas con una gran reverberación, al igual que los vibratos de la guitarra eléctrica, que también proporcionan ese efecto. Es un tema lento donde abundan los tresillos en la guitarra haciendo prácticamente la misma melodía en todo el tema como se puede observar a continuación:</p>				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4, 4/4 y 5/4. 18 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra eléctrica y pad

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace
Función significativa de la música	Añadiendo significados externos


- BLOQUE 21 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	32	0:51:12	0:51:31	Miguelito está enfadado por las habladurías sobre su novia y José. Le recita a Luli unos versos de Dante que no le sientan bien.
Música que dura únicamente mientras susurra unas palabras al oído. El instrumento es la yalli tambur y lo acompaña la nota pedal de un piano.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Menos de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur y piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voces, pasos, coches
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Describiendo sentimientos

- BLOQUE 22 -

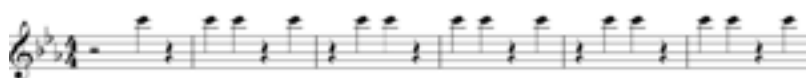
FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	34	0:52:05	0:55:05	Miguelito acude a la clase de mecanografía y se reencuentra con la Srta del Casco Cartaginés . Los dos se van juntos a casa de ella y allí se acuestan.

Aquí volvemos a oír los bloques 10 y 11 (recordemos que era un mismo fragmento musical dividido en 2 temas) pero con alguna variación instrumental. Mientras que en esos temas hacía uso de la trompeta y la flauta, en este bloque 22 no los utiliza pero incorpora la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico. Ha cambiado el sonido de instrumentos de viento y los ha sustituido por instrumentos eléctricos de cuerda.

Comienza el tema sonando el pad de fondo y la melodía del piano se incorpora en el compás 12:



Seguirá el piano de solista hasta la incorporación del kantele I en el compás 45:



Por otra parte, la guitarra y el bajo eléctricos, dan un toque rockero al tema con su

aparición a partir del compás 51. En ese momento toman protagonismo y el piano pasa a un segundo plano. Pero será ya en la sección C (compás 75) donde habrá mayor dinamismo en estos dos instrumentos, lo que dará más ritmo y agilidad al tema:

Guitarra
eléctrica




Bajo
eléctrico






ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/3, 4/4 y 5/4. 109 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cencerros, campanillas, kanteles, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano y pad

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voces, pasos, respiraciones, verter líquido
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 23 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	37	0:59:18	1:01:09	Los 4 amigos y las 2 chicas están en la terraza cuando comienza a caer una tormenta de verano. Las chicas salen a la plaza para dejarse mojar y luego van saliendo los demás excepto Miguelito que permanece sentado viendo la escena desde la silla.
Aquí el tema que escuchamos es la canción “Imagine a man”, interpretado por The Who, por lo que no es música original sino música preexistente.				


- BLOQUE 24 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	38	1:02:14	1:03:33	Moratalla y Babirusa llegan a una casa abandonada a las afueras y tienen una pelea con dos hombres.
<p>Melodía aparecida anteriormente en el piano, pero en figuras más cortas, de manera que no se nota el cambio de tempo ya que hemos pasado casi a la mitad (de 110 a 60 la negra). Donde antes había corcheas ahora utiliza semicorcheas, por lo que la melodía la seguimos oyendo igual de rápido:</p>  <p>En el compás 8 las guitarras eléctricas responden al piano haciendo el mismo juego melódico de la siguiente manera:</p>  <p>Y el piano desaparece para dejar el protagonismo a las guitarras que seguirán llevando la melodía hasta el final con el acompañamiento de la batería que empieza a sonar en el compás 10 y dará un giro al tema proporcionándole un carácter más rockero y menos tranquilo pues también sube el tempo y se pasa de 60 la negra a 100.</p>				


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4, 4/4. 42 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Batería, kantele, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos, golpes, gritos, moto
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

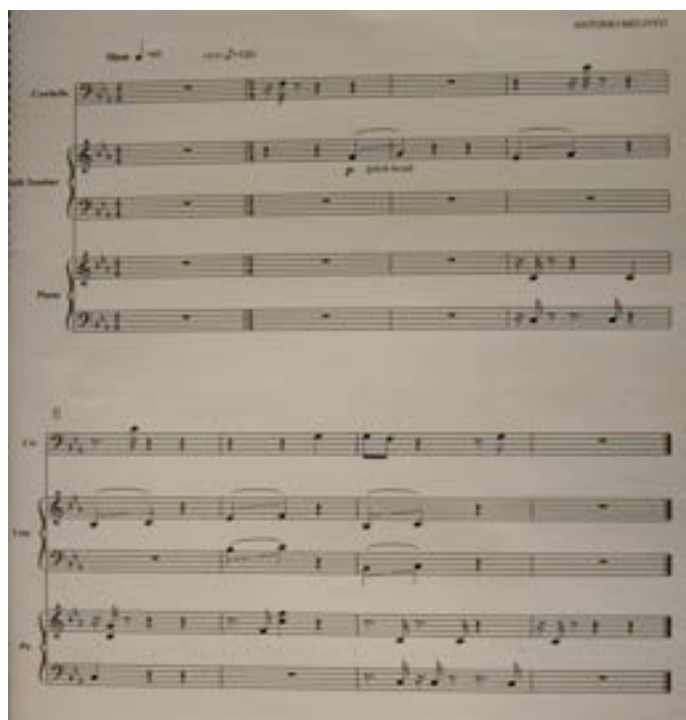
- BLOQUE 25 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	39	1:03:32	1:04:00	Paco está en el salón de su casa tocando el piano mientras su padre habla con unos hombres.
La música de esta escena es diegética visualizada. Es lo que denominamos sonido in.				

- BLOQUE 26 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	40	1:04:53	1:05:10	Miguelito va por la calle y se va acercando al bar donde están sentados Rafi, Enano y José.



La yalli tambur vuelve a llevar la melodía con notas largas y cercanas. El resto acompaña esta melodía armónicamente con pasajes muy sencillos y notas cortas:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 8 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cencerros, yalli tambur y piano


ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, voces - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 27 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	41	1:06:05	1:07:44	Luli acude a una academia de baile para aprender más, además Babirusa sigue con su enfado y empieza a quitar todos los poster de su cuarto y a quemar libros sobre lo que era su pasión: las artes marciales.
	42			

Este tema es tomado en gran parte del bloque 2. La melodía del piano así lo constata, al igual que la instrumentación, que sólo cambia en que aquí incluye, además del cuarteto anterior, el pad. Por lo demás no varía prácticamente nada. La duración es también menor, son 24 compases frente a los 63 compases anteriores.

La yalli tambur sigue teniendo esa melodía característica:





Y el piano también aunque añade notas en algunas semicorcheas para formar acordes y obtener mayor sonoridad:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4 y 4/4. 24 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, arpa, piano, pad y violonchelo.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, voces, papeles
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Describir sentimientos


- BLOQUE 28 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	43	1:08:32	1:12:13	Miguelito y Babi están delante de una chimenea quemando libros de Babi. Los dos amigos se sinceran y Babi le dice que quiere irse a vivir a Londres con su madre.
<p>El protagonista de este tema es el pad que va haciendo acordes largos y ligados dando un toque electrónico a la música:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 24 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad y campanillas.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: papeles, respiraciones
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Describir sentimientos

- BLOQUE 29 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	44	1:12:14	1:14:27	Momento de muchas escenas que van surgiendo en apenas segundos. Miguelito con Luli , Alfonso padre de Paco, Luli con José , Babi con su abuelo, la Srta del Casco Cartaginés y el narrador radiofónico.

Tema con total protagonismo del piano y el arpa. Llama la atención la melodía del arpa que es la que deja claro en todo momento la tonalidad de Fa jugando con el I-VII-V grado en todo el tema. Su melodía es bastante repetitiva y en algunos pasajes destacará como solista:



Los primeros 5 compases es el piano el que lleva esa misma melodía, que pasará el relevo al arpa para adoptar otra línea musical con notas más largas y acordes más llenos, dejando esa faceta melódica para hacer otra más armónica, más propia del piano:




Es curioso como el compositor hace uso en este tema de estos dos instrumentos tan parecidos musicalmente, pero tan distintos tímbricamente.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4, 4/4 y 5/4. 40 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Arpa, piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo y campanillas.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voces, pasos, risas
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Describir sentimientos

- BLOQUE 30 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	48	1:18:04	1:18:40	Están todos los amigos , incluidas las dos chicas, en la piscina pero con preocupación en sus rostros


Tema de guitarra acústica, aparecido anteriormente en el bloque 13.



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4. 26 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Fa 1 a Mi 2 (7ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voces, aire, hojas
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De elipsis
Función significativa de la música	Describe sentimientos de un personaje

- BLOQUE 31 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	49	1:18:40	1:19:11	Miguelito y Luli acuden a un bar de copas por la noche.
Aquí el tema que escuchamos es la canción “Someone who cares”, interpretada por Paul Taylor, por lo que no es música original sino música preexistente.				


- BLOQUE 32 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	49	1:19:12	1:20:02	Luli va a saludar a una amiga y mientras Miguelito sueña despierto con la Srta del Casco Cartaginés.
En este tema cambiamos de tornas y volvemos a la música más electrónica con guitarra eléctrica y pad. Es un tema corto donde la melodía la podemos escuchar en la guitarra con dos pequeñas frases:				
				


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4 y 4/4. 21 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra eléctrica

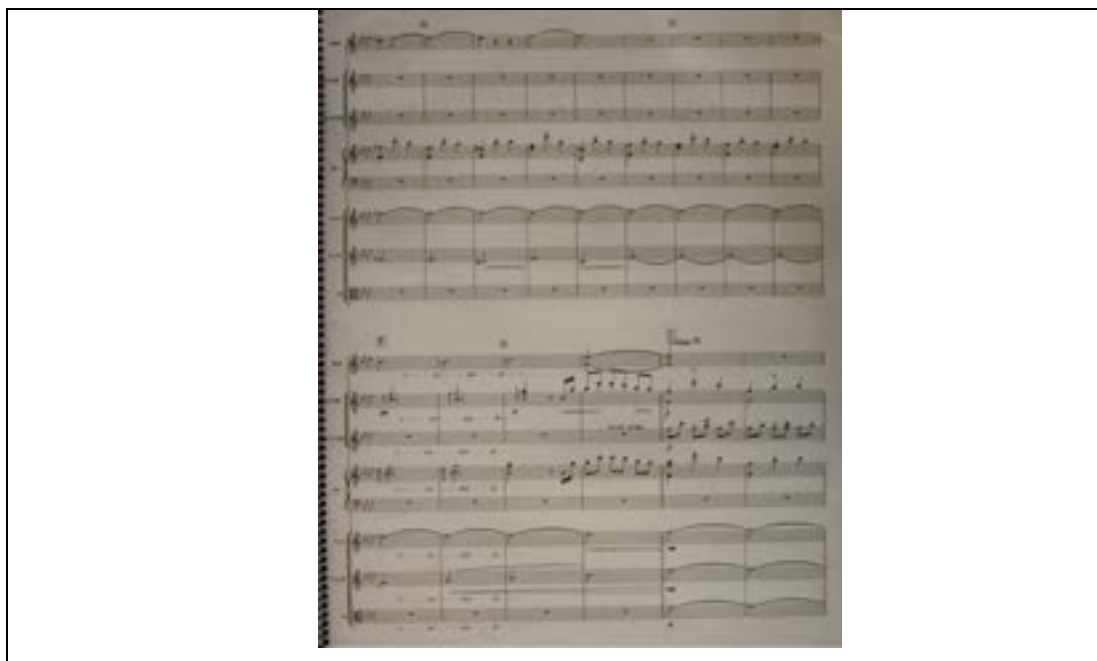
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: voces - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De elipsis
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 33 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	49	1:20:03	1:22:23	Miguelito y Luli siguen en el bar hablando de sus cosas.
Aquí el tema que escuchamos es la canción “Step into the light”, interpretada por Kathleen Irvine, por lo que no es música original sino música preexistente.				

- BLOQUE 34 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	51	1:23:39	1:25:44	Miguelito y Luli están en la cama. Él le hace preguntas sobre José y Luli acaba confesando que se acuesta con él. En la siguiente escena Miguelito está en el baño y orina sangre.
Melodía conocida que recuerda al bloque 5 pero a un tempo más lento (70 frente a los 115 del anterior). Tiene una primera parte con el piano como único protagonista donde los instrumentos de cuerda frotada y las campanillas van haciendo notas largas y ligadas a modo de bajo continuo. Esto abarca del principio hasta el compás 31 donde comienzan a sonar las guitarras y la melodía del piano se verá reforzada por la guitarra clásica que hará lo mismo, mientras que la guitarra eléctrica hará corcheas dando la sensación de mayor velocidad:				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 43 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra clásica, campanillas, guitarra acústica, piano, violín y viola

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: llantos, puerta, pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 35 -

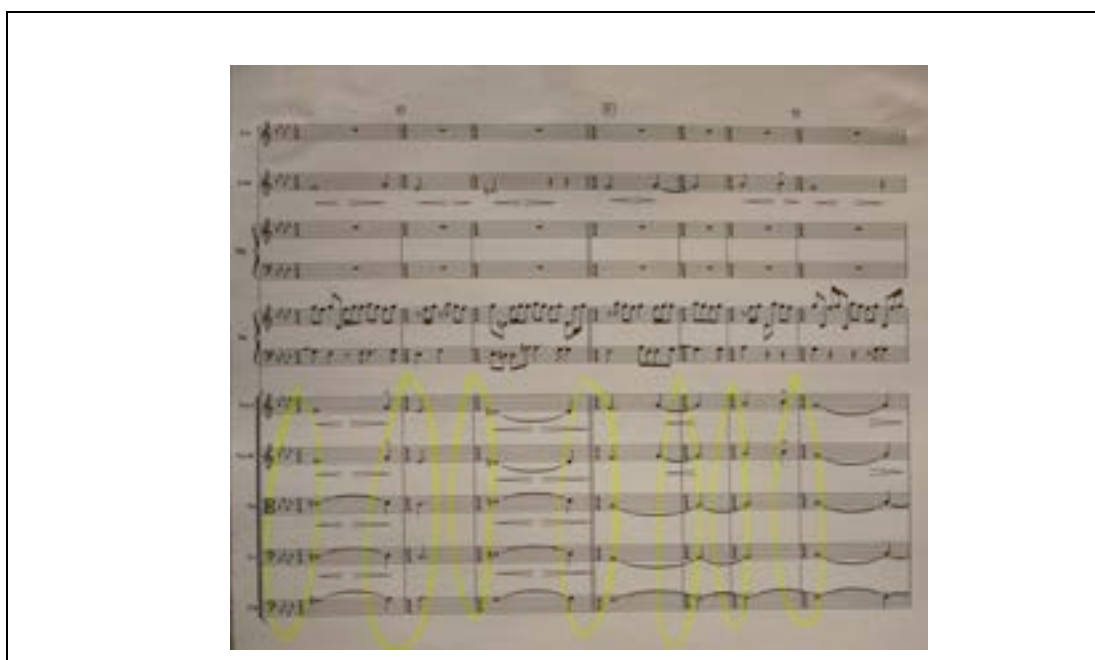
FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	54	1:25:45	1:27:13	Luli está en un bar con José , pero sigue queriendo a Miguelito . Por otra parte, Miguelito tampoco la olvida y la llama por teléfono pero ella le cuelga.

Este es otro tema en los que da la sensación que el tempo va a más por la figuración rítmica que utiliza el compositor. Tenemos una primera parte con poca instrumentación, únicamente la yalli tambur y el piano. El primero hace notas largas con blancas y blancas con puntillo, y el segundo hace negras con una melodía de introducción que recuerda a la del tema anterior:



A partir del compás 19 el piano comienza a hacer notas cortas (corcheas y semicorcheas) y agiliza su melodía. La yalli tambur sigue en su línea, y ahora se acompaña además de la cuerda frotada que refuerza armónicamente su melodía.




Cabe destacar la melodía del violín I que desde el compás 30 (comienzo de la sección D) hace la misma melodía que la yalli tambur:

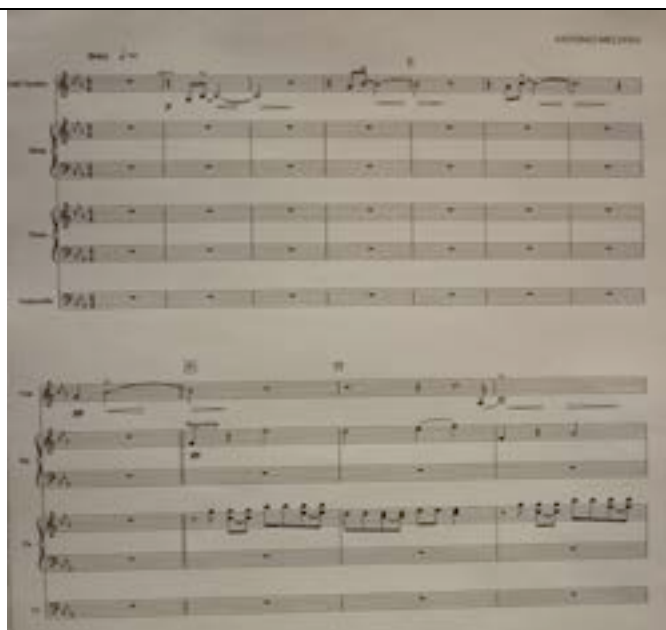


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4 4/4 y 5/4. 45 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Campanillas, yalli tambur, arpa, piano, violín, viola y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: llantos, puerta, pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 36 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	56	1:28:50	1:29:42	Miguelito acude a casa de la Srta del Casco cartaginés y ésta le dice que es hora de despedirse. Que nunca más vuelva a su casa. En otra escena se ve a Luli mirándose en el espejo de su aula de baile.
	57			
<p>Aparece el sonido del pad durante unos compases para dar paso a la yalli tambur y al piano con una de sus melodías características:</p> 				




Los últimos 11 compases de este fragmento son exactos a los últimos compases del bloque 27, pero con distinto tempo. Aquel llevaba un tempo de negra=60, por lo que las notas del piano eran con semicorcheas, y en éste la negra al ser más rápida (=84) hace que las notas del piano sean corcheas:





ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4, 3/4 y 4/4. 72 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, yalli tambur, arpa, piano y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: respiraciones, pájaros
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Describe sentimientos de un personaje

- BLOQUE 37 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	58	1:29:51	1:31:02	Babi va con la gorda en moto por la calle y ve a Enano y a José con Luli paseando. Se baja de la moto y en un ataque de furia empieza a pegarles a los dos hombres.
Comienza este tema con el bansuri y al kantele I a modo de introducción, para después oír una melodía constante y repetitiva de la yalli tambur que durará 15 compases sin interrupción. En esos compases sólo estará acompañado del bansuri y el kantele I que apenas se oirán:				



A Partir de la sección C se incorporarán la batería y el bajo dando un giro tímbrico al tema pero siempre sin perder de vista la melodía de la yalli tambur que seguirá sonando


hasta casi el final, compás 50. A partir de ese momento pasarán a tomar protagonismo los cencerros, las campanillas, el kantele II y el pad:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 67 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Mib M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Bansuri, cencerros, campanillas, batería, yalli tambur, kantele, bajo y pad

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonido in: llantos, pasos, golpes, coches, sirena
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Añadir significados externos

- BLOQUE 38 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	60	1:31:33	1:32:19	Después de haber sacado a Babi de la cárcel, Miguelito, Paco y Babi están hablando apoyados en el coche.
<p>En este tema también se puede vislumbrar la melodía ya existente en otro tema de uno de los instrumentos. Ése es el piano. Es curiosa la relación existente entre los bloques 9, 16 y 32. Los tres tienen mucha similitud musical. Si en los dos primeros la que permanecía era la melodía del clarinete, aquí es la del piano la que es exactamente igual a las otras dos. El dúo protagonista sigue siendo el clarinete y el piano sin lugar a dudas, pero en esta ocasión la melodía del clarinete nada tiene que ver con las anteriores como ahora podemos comprobar:</p> <p><i>Temas 8</i> (negra=120)</p> <p><i>Tema 16</i> (negra=124)</p>				

Clarinete

Piano

Clarinete

Piano

Tema 32 (negra=60)

Clarinete

Piano

Clarinete



Piano

El resto de los instrumentos, de cuerda frotada, siguen la misma línea en los tres temas, un refuerzo armónico importante con notas largas y ligadas que refuerzan la tonalidad haciendo uso de la dominante y la tónica.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4 y 4/4. 15 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re M
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Clarinete, piano y violines

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, pájaros
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 39 -



FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	60	1:33:07	1:34:37	Miguelito está en un cabina telefónica hablando con Luli porque quiere disculparse.
<p>Volvemos a oír por quinta vez la melodía ya escuchada en los bloques 5, 14, 15 y 34 que la encontramos principalmente en las guitarras clásica y acústica a excepción del bloque 34 que, en una primera parte, es el piano quien hace esta melodía:</p>  <p>En esta ocasión, el tempo del comienzo es también más lento que en los temas anteriores a excepción del bloque 34 donde la negra=70. Sí cabe destacar que los instrumentos de cuerda han aumentado con respecto a los temas anteriores. Aquí encontramos la cuerda frotada al completo (2 violines, 1 viola, 1 violonchelo y 1 contrabajo), aunque es verdad que hasta la mitad del tema no entran todos en juego.</p> <p>Sin embargo tienen un papel importante pues se van incorporando progresivamente dando mayor sonoridad a los acordes y reforzando tanto los agudos como los graves, a la vez que se va animando el tempo llegando a ponerse la negra=119 en el compás 40 para seguir así hasta el final.</p>				



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 54 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra clásica, campanillas, guitarra acústica, violines, viola, violonchelo y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: llantos
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 40 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	62	1:34:39	1:46:12	En estos doce minutos se suceden los desenlaces de las distintas historias contadas en la película. El abuelo de Babi muere al caerle de un árbol una lanza de Babi. Babi es detenido. A Miguelito Rafi le da una paliza delante de José y Enano. Luli se va desesperada al ver que Miguelito nunca llega a recogerla. Paco deja a La cuerpo
	63			
<p>Este tema es el más largo de toda la banda sonora. Es un tema escrito a modo de jazz como Meliveo⁵³ (2006) definiría:</p> <p>Sólo hay una pieza de jazz(..). Ese fue el primer ‘track’ que compuse porque sabía que era lo que iba a quedarle al público en la memoria. Hay otras muchas músicas antes de muy diferente catadura, pero lo que queda al final de la película es ese jazz frío y distante que no se mezcla con el drama de los personajes que simplemente los empapa como la lluvia que está cayendo.</p> <p>Es por ello que podemos diferenciar varios momentos musicales dentro del mismo tema. Si comenzamos por el principio, los primeros 38 compases recuerdan bastante al</p>				

bloque 18. Utiliza la misma instrumentación, a excepción del látigo que lo cambia por la chasca. El piano lleva la melodía bien con notas cortas y asincopadas, bien con acordes de redondas. A partir del compás 38 el piano I seguirá haciendo una melodía de notas cortas con algunos ritmos irregulares, y el piano II se hará cargo de los acordes largos, siempre teniendo muy presente el acorde de Re. Todo esto tiene lugar en la Introducción.

A partir de la sección A se incorporan nuevos sonidos, los de los instrumentos agudos de cuerda frotada (violines y viola). Lo harán, como en otras ocasiones anteriores, con notas largas y ligadas que durarán varios compases hasta cambiar a otra nota. Esto supone un refuerzo armónico importante.

En la sección C, compás 206, vuelve al principio del tema, con lo que desaparecen los violines y la viola y los pianos se vuelven a quedar como únicos protagonistas junto con los contrabajos.

En la sección D podemos oír el claro sonido de un saxofón que pasa a ocupar a línea protagonista junto con los pianos protagonistas. Se vuelve a oír el tutti de instrumentos hasta la sección E, donde violines y viola volverán a permanecer en silencio.

A partir de la sección F descansará el saxofón dejando solos de nuevo a los pianos, que nunca dejan de sonar en este largo tema. Para ello volverán a contar con el acompañamiento de violines y viola hasta la sección G.


Finalmente en la sección H se vuelve a unir el sonido del saxofón y en la sección I el de los violines y viola, por lo que en los últimos compases del tema habrá un tutti instrumental para despedir el tema.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 346 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Chasca ⁵⁴ , batería, saxofón, piano, violín, viola y contrabajo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: llantos, lluvia, puerta, pasos, golpes - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

⁵⁴ Artilugio de madera parecido a una pinza con una bola al extremo que servía para hacer ruido y llamar la atención de la clase, para llamar la atención generalmente sobre algo en concreto.

- BLOQUE 41 -

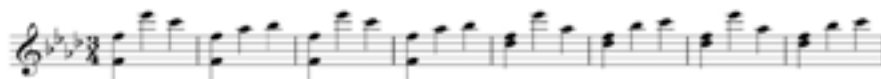
FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	0	1:47:00	1:52:07	Créditos finales
<p>Este último tema de la banda sonora se corresponde con los créditos finales de la película. La trama ya ha terminado y, por lo tanto, no hay necesidad de crear música nueva. Es por ello que volveremos a oír temas ya escuchados a lo largo de la película, concretamente dos, que pasaremos a mencionar a continuación.</p> <p>En los primeros 38 segundos se oye la voz en off a solas, sin música, que es la que pone punto y final a la película, pues narra el final de la historia. Esta voz tiene su importancia pues al principio de la película también podemos oírla comenzando la narración de la historia que nos va a contar la película. Una vez terminada esta narración comienza a oírse el bloque 9. La instrumentación que lleva este tema es la siguiente: flauta, arpa, piano, violín I, violín II, viola, violonchelo, contrabajo. Recordemos que la flauta tenía una melodía de notas largas y con muchos silencios, mientras que el piano y el arpa tenían una melodía más constante, con notas más cortas.</p> <p>En la primera parte del tema es la flauta la que acompaña al piano, quedándose el arpa en silencio, y en la segunda parte el arpa coge el relevo de la flauta y ésta permanece en silencio:</p>				

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Arpa (Harp), and Piano. The score is organized into four systems, each containing staves for the three instruments. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Después de oírse el tema anterior, la música enlaza con otra melodía que ya había aparecido en varios bloques anteriores como son el 5, el 14, el 15, el 28 y el 33. Esta

melodía es interpretada por dos guitarras, la clásica y la acústica, y es la siguiente:

Guitarra clásica:



Guitarra acústica:

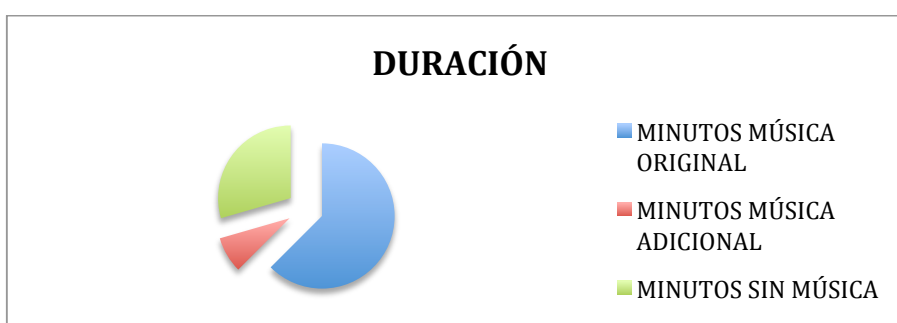


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4 y 4/4. 137 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Lab M y Fa m
Melodía – ámbito melódico	Más de una octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Flauta, arpa, piano, pad, campanillas, yalli tambur, guitarra clásica, guitarra acústica, violines, viola y violonchelo

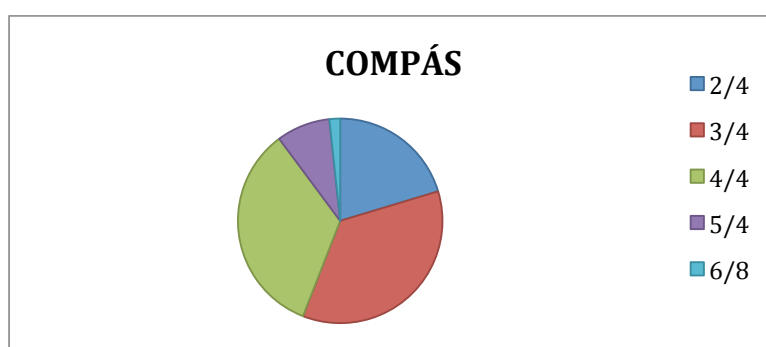
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	-
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

4.3.1. CONCLUSIONES

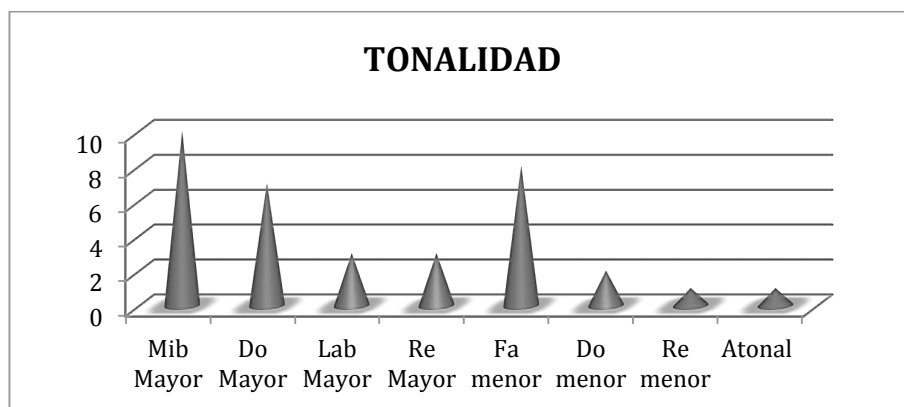
La parte musical de esta película, es efectivamente muy densa. Encontramos 41 bloques musicales entre música original y música preexistente. Así, los porcentajes resultantes nos enseñan que hay un 63% de música original frente a un 29% de escenas sin música:



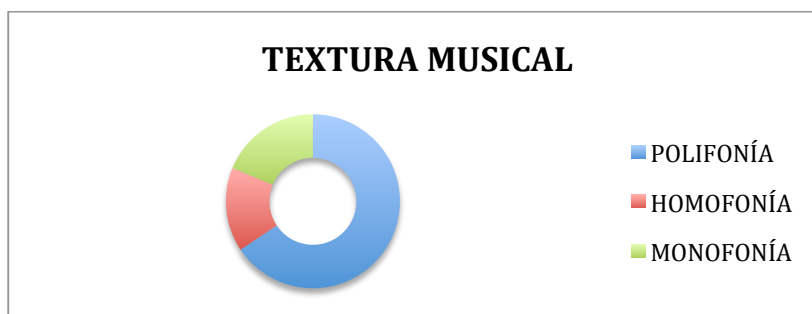
El **compás** más utilizado es el binario, en forma de 3/4 y 4/4. Los ritmos son cómodos y sencillos. A continuación mostramos los porcentajes:



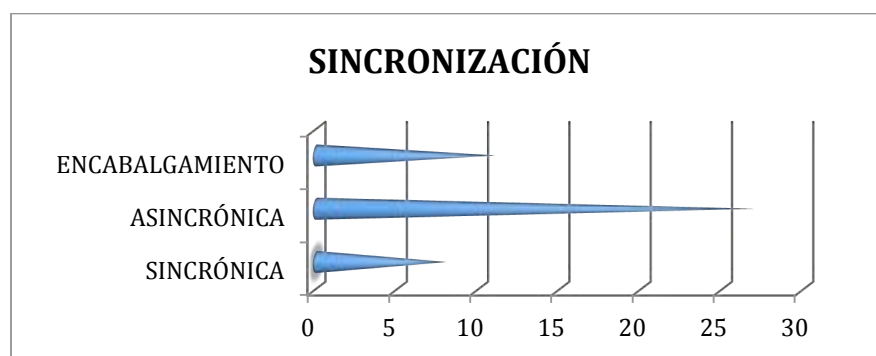
La armadura y las alteraciones accidentales nos llevan por varias **tonalidades** donde las más usuales son Mib M y Fa m, ambas con dos bemoles y uno respectivamente en la armadura. También hay una tercera tonalidad de Do M que aparece en bastantes fragmentos:



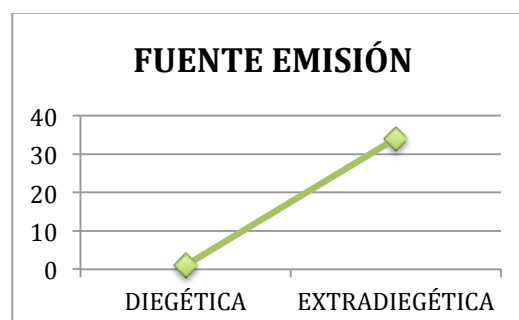
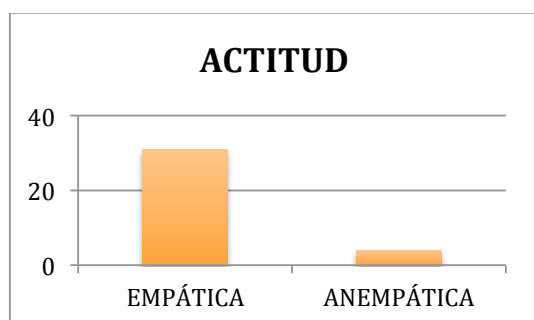
La **textura musical** que predomina es la polifónica, donde varios instrumentos poseen sus propias melodías que van sonando simultáneamente en la escena. También hacen acto de presencia la homofónica y monofónica en menor porcentaje:



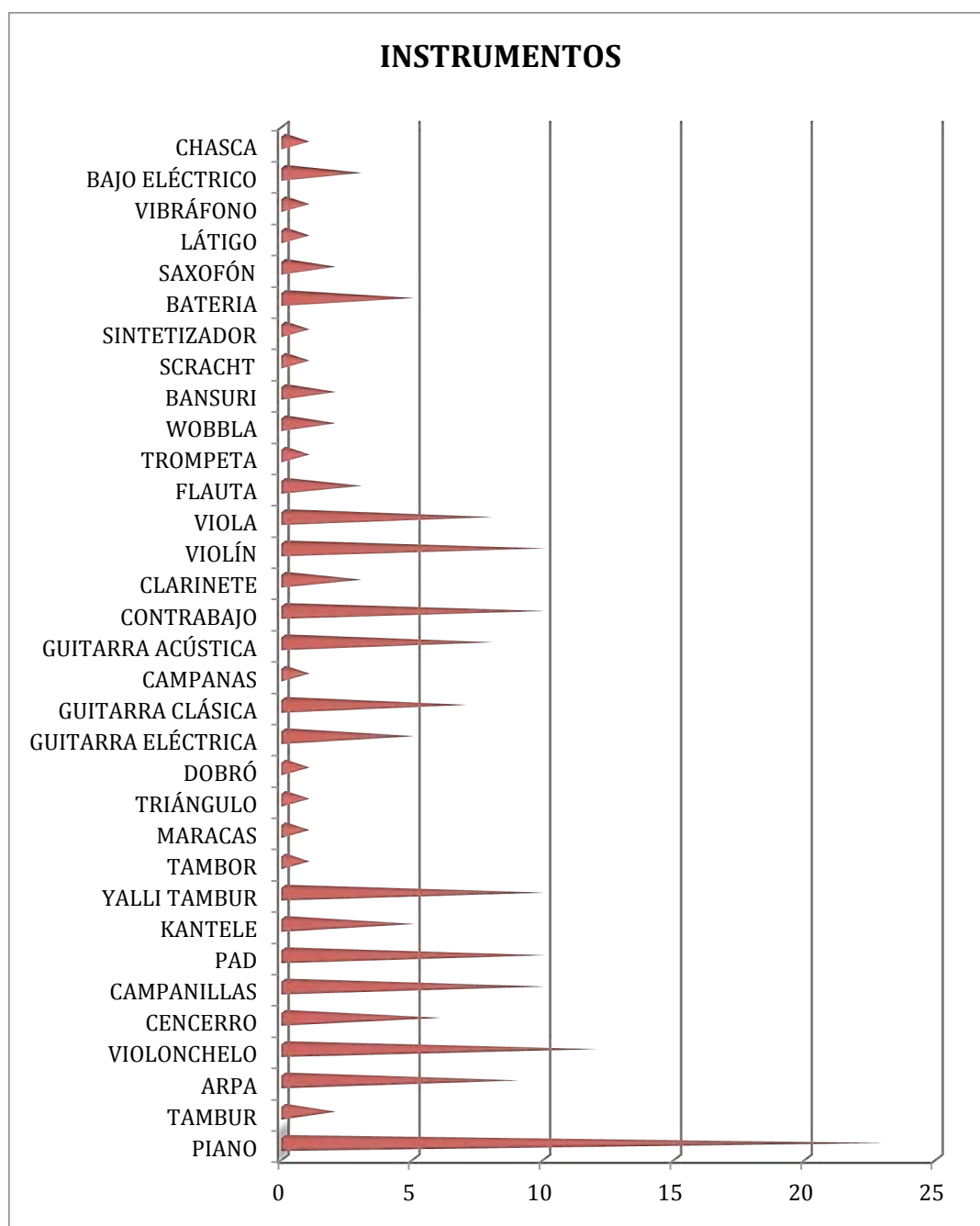
La **sincronización** de la música con la imagen aparece en muy pocas ocasiones, por lo que la música es asincrónica. Además se suma el efecto de encabalgamiento, donde la música se prolonga desde los finales de una escena hasta el comienzo de la siguiente. La música sincrónica aparece en un porcentaje bastante bajo:



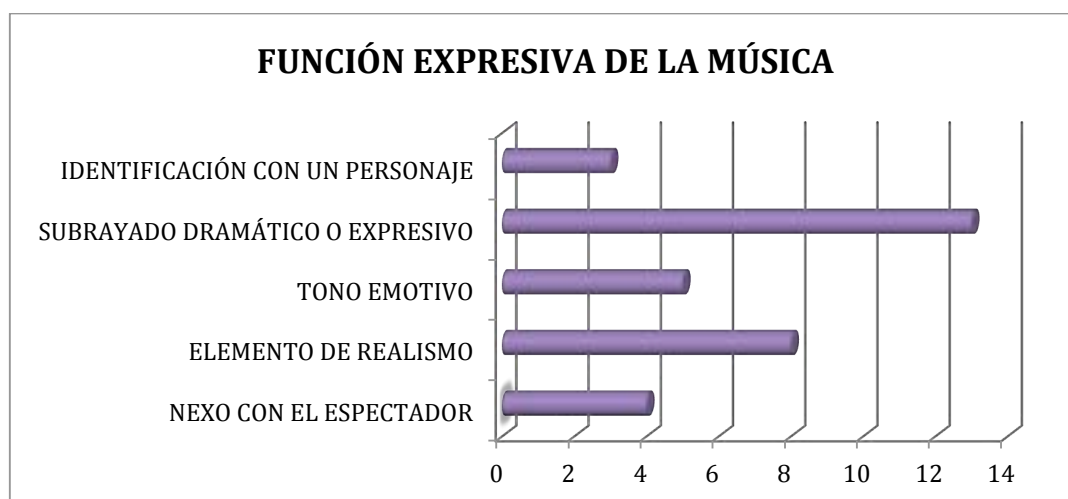
La música es en su gran mayoría **extradiegética** y **empática** apareciendo en alguna escena algún elemento sonoro diegético ya sea acusmático o visualizado:



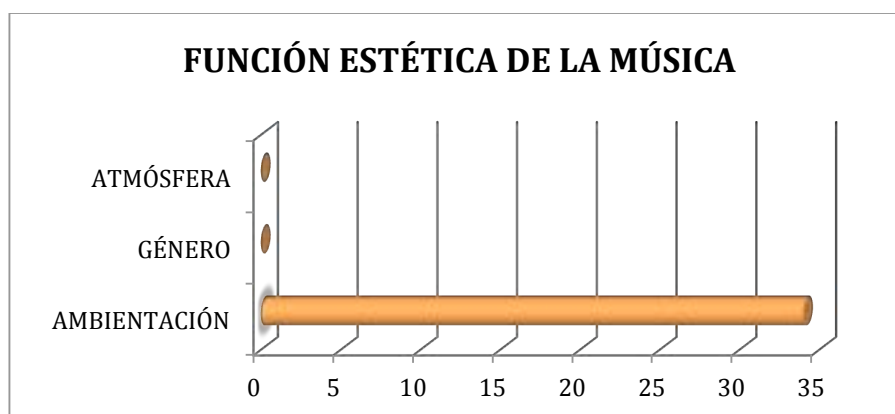
La **instrumentación** en esta película es bastante variada, apareciendo nombres de instrumentos que no son nada usuales en este tipo de composiciones para cine. Entre ellos podemos citar la chasca, el bansuri, el dobró, la yalli tambur o el kantele. Instrumentos con una tímbrica muy particular y con una tradición cultural muy concreta. Por lo que hay gran predominio de combinaciones tímbricas que producen diferentes efectos:



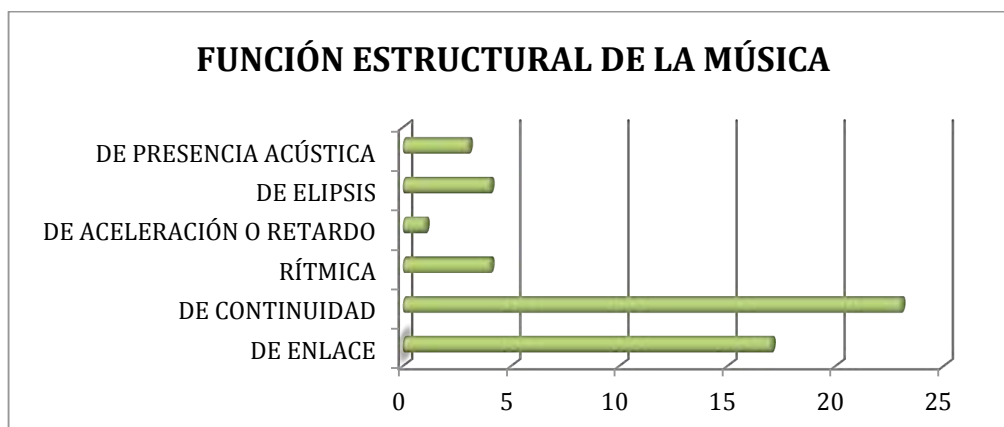
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, los resultados indican que en la función expresiva destaca el subrayado dramático o expresivo seguido de elemento de realismo:



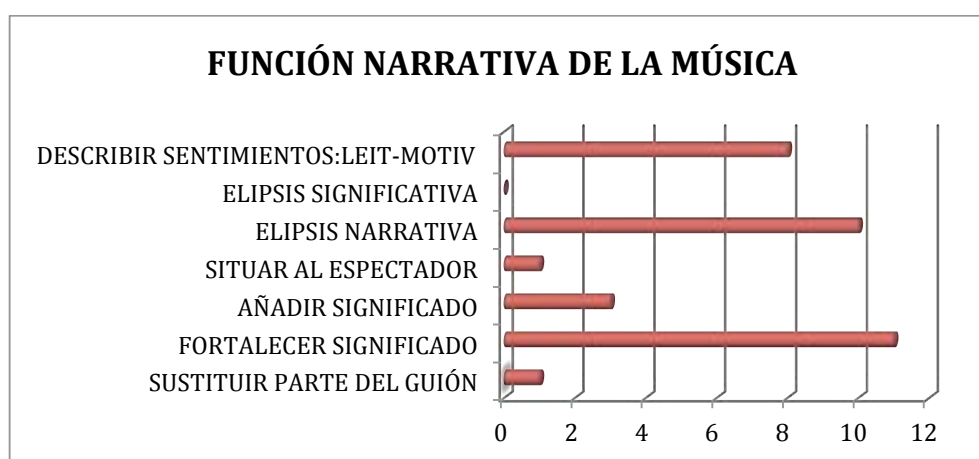
La función estética proporciona la ambientación en todo momento. Nos sitúa en el tiempo y la época en que se encuentra la película para entenderla mejor:



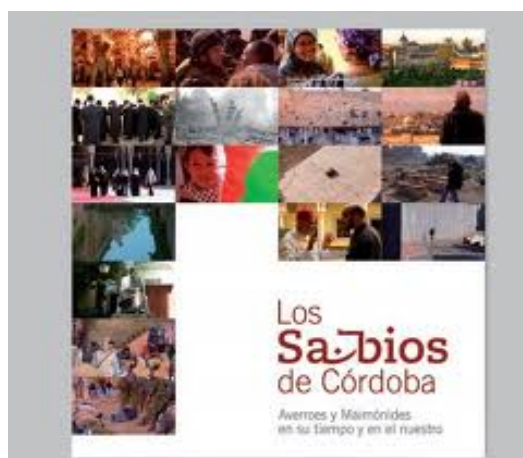
La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad y enlace entre las escenas y los planos, además de añadirle cierta rítmica a determinadas escenas. Pero también aparece un porcentaje destacable de música en escenas sin diálogo. La música se convierte en el medio comunicador único entre la escena y el espectador:



La función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado complementado con la elipsis narrativa, cuya definición indica que la música hace referencia a hechos o momentos que no se presentan en la escena pero sí en la música. También puede recordar a personajes anteriores:




4.4. LOS SABIOS DE CORDOBA



DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 33' 46"
DURACIÓN MÚSICA ADICIONAL: 20' 01"
DURACIÓN PELÍCULA: 79' 10"

- BLOQUE 1 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:01:52	0:04:32	Jacob está en el parque con su mujer y su hija y el narrador cuenta lo que va a suceder con un avión y las torres gemelas
<p>Fragmento en el que el piano lleva la melodía mientras que las cuerdas y las maderas acompañan reforzando armónicamente la melodía. Empieza en una clara tonalidad de La m donde encontramos la tónica en el piano y un V grado en la cuerda. Son notas largas, en el caso de la cuerda, y notas ligadas en el caso del piano, que dan sensación de calma y tranquilidad. Eso se puede observar en los primeros compases:</p>			

B.S.O. - Los Sabios de Córdoba A° Meliveo


Más adelante, nos encontramos con figuras más cortas, semicorcheas y tresillos, que darán más dinamismo a la partitura:

B.S.O. - Los Sabios de Córdoba A° Meliveo

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 108 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, maderas y cuerda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:24:57 0:56:14 1:16:27	0:27:19 0:56:48 1:19:00	Momentos donde se trata el tema de conflictos o reconciliaciones entre religiones
<p>En este fragmento lo primero que me ha llamado la atención ha sido la combinación instrumental: sintetizador, campanas y duduk no son los típicos instrumentos utilizados para llevar una melodía protagonista. Por la manera de tocarse o por sus limitaciones, las notas que se pueden producir con dichos instrumentos no son notas ágiles o que abarquen una gran tesitura. Así el sintetizador y el duduk utilizarán en todo momento las blancas para su melodía, en la mayoría de las ocasiones</p>			

ligadas entre ellas para alargar el sonido. Ésa sí es una gran cualidad de estos instrumentos, la permanencia del sonido. Como dato tonal podemos decir que seguimos en torno a La m pues empieza en La y termina en la misma:




B.S.O. Los Sabios de Córdoba A° Meliveo

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 144 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, campanas y duduk ⁵⁵

⁵⁵ Instrumento de viento tradicional de Armenia hecho de madera. Es muy parecido a la flauta dulce. Posee doble lengüeta y 7 agujeros en los que se van colocando los dedos.

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 3 -


FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:28:07	0:36:14	Expansión de Maimónides hacia una nueva vida fuera de sus orígenes por culpa del exilio
<p>Fragmento en el que la percusión destaca por su repetida melodía de sólo dos notas que van a sonar a lo largo de los 287 compases que dura el fragmento y que dice así:</p> <p>PERCUSIÓN </p> <p>Esa misma línea sigue el arpa, la cual juega con las notas Mi y La en forma de blancas durante todo el fragmento:</p> <p>Arpa </p> <p>Por último podemos hablar del kantele el cual en el compás 101 comienza una breve melodía que irá de una tesitura muy aguda a una más grave y que desembocará en la tónica de La:</p>			



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 287 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Kantele, percusión, arpa y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético
	- Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:36:48 0:42:45	0:38:18 0:43:12	Averroes y su visión abierta de la religión

Fragmento donde el piano lleva la melodía y los otros dos instrumentos funcionan de acompañamiento armónico cuya tónica en todo momento es Sol:


B.S.O. Los Sabios de Córdoba A° Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 90 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, percusión y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:41:22 1:19:01	0:42:17 1:20:33	Momento donde la música sustituye cualquier diálogo y se muestran imágenes del documental y los créditos iniciales.

Volvemos a tener un instrumento de viento como protagonista en este fragmento, que junto con el piano van a formar un duo muy complementado. A pesar de la escasa duración de la música, sólo 13 compases, comienza siendo muy dinámica desde el compás 1 con la introducción de la trompeta y las cuerdas, para dar paso a la melodía del piano al final del compás 2. Desde ese compás hasta el final, la música del piano, la trompeta y el bajo nos recordará a un tema jazzístico de mediados de siglo XX. La rítmica será, por tanto, la típica de estos temas: ritmos asincopados y tresillos. El bajo llevará la base musical durante todo el fragmento:



B.S.O. Los Sabios de Gredoba A^o Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 13 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, trompeta, bajo y cuerda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 6 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:44:13 0:50:31	0:45:03 0:51:20	Averroes y su influencia en la ciudad de Venecia y en futuros filósofos que se interesan por sus escritos.
<p>Dúo interesante ofrecido por el piano y el violonchelo con momentos muy agudos en el piano y en el violonchelo. La rítmica se presenta muy ágil con notas de corta duración como las semicorcheas, y con un carácter binario muy bien definido:</p>  <p>B.S.O. Los Sabios de Córdoba A* Meliveo</p>			

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 30 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:45:23 0:56:49	0:46:42 0:58:48	Se sigue hablando de Averroes y su interpretación de algunos textos de la Biblia por los que se interesó, así como de Maimónides y el descubrimiento de sus textos en una buhardilla de una sinagoga en Niza
Es la primera vez que se nos presenta un fragmento con música cantada (coro). La entrada de los instrumentos se va haciendo en forma de canon, pues primero entran el piano y la cuerda, en el compás 23 entran las maderas, y en el compás 43 entra el coro,			

momento en el que el piano calla. Desde ese momento oiremos un diálogo entre la cuerda y las maderas junto con el coro. Unas veces será el coro el que lleve la melodía, y otras la instrumentación, que seguirá la línea melódica del coro:

The image displays a musical score for four parts: Piano, Cuerda (Strings), Maderas (Woodwinds), and Coro (Chorus). The score is written on four staves, each with a treble and bass clef. The Piano part is marked 'Piano' and shows a melodic line in the treble clef. The Cuerda part shows a sustained harmonic texture. The Maderas part shows a melodic line in the treble clef. The Coro part shows a melodic line in the treble clef. The score is divided into two systems, each with 16 measures. The first system shows the Piano part playing a melodic line, while the Cuerda, Maderas, and Coro parts provide harmonic support. The second system shows the Piano part playing a different melodic line, while the Cuerda, Maderas, and Coro parts provide harmonic support.


Finalmente, en el compás 95, volverá a incorporarse el piano para, todos juntos, llegar al final de este fragmento:

The image displays a musical score for a film, featuring four main sections: Piano, Cuerda (Strings), Maderas (Woodwinds), and Coro (Chorus). The score is presented in two systems. The first system shows the initial measures of each section. The Piano part begins with a melodic line in the right hand. The Cuerda part provides harmonic support with sustained notes. The Maderas part has a melodic line in the right hand. The Coro part has a melodic line in the right hand. The second system continues the musical development, with the Piano part showing more complex melodic lines and the other sections providing harmonic support. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 106 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Sol M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerda, maderas y coro

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:47:21 1:08:05	0:49:51 1:09:33	Se habla de la situación religiosa en Venecia en la época del Renacimiento

Fragmento en compás binario con ritmo ternario pues hay un gran predominio de tresillos de corcheas en todos los instrumentos que no dejarán de estar presentes en todo el fragmento:

B.S.O. Los Sabios de Córdoba A.º Meliveo



The musical score is for the film 'Los Sabios de Córdoba' by Antonio Meliveo. It includes staves for Soprano, Coro, Piccolo, Sax, Sax Trémino, and Sax Percusión. The music is in 2/4 time and features a prominent ternary rhythm of eighth notes throughout.


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 26 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Soprano, coro, piccolo ⁵⁶ , saz ⁵⁷ , saz trémolo, saz percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

⁵⁶ Término que hace referencia a los instrumentos de menor tamaño de la familia de los instrumentos de viento.

⁵⁷ Instrumento típico de países como Turquía, Iran, Irak o Siria, que pertenece a la familia de los cordófonos. Su aspecto es como el de un laúd pero con un mástil más largo. Tiene 7 cuerdas y se puede tocar con los dedos o con un plectro.

- BLOQUE 9 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:49:58	0:50:30	Invasión de Napoleón a Egipto en 1799

Fragmento corto, de tan sólo 32 compases, donde sólo encontramos música a base de acordes de blancas ligadas, con algún que otro amago de melodía por medio de semicorcheas, ejecutada por la cuerda:

War in Egypt

B.S.O. Los Sabios de Córdoba A° Meliveo


CUERDA



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 32 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 10 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:52:18	0:53:31	Se trata el tema de los Derechos Humanos y la convivencia cordial entre religiones y culturas, la libertad religiosa.
<p>Fragmento muy concreto en el que, para variar, tienen pleno protagonismo las campanas. De hecho los primeros 29 compases suena en solitario. En el compás 30 se incorporan el piano y la cuerda, donde el piano compartirá protagonismo con las campanas. La cuerda tendrá poca variedad melódica funcionando como refuerzo armónico:</p>			

B.S.O. Los Sabios de Córdoba

Aire lento

Piano


Cuerda

Campanas

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 46 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerda, piano y campanas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 11 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	1:10:46	1:13:12	Habla de los conflictos y de cómo tratarlos para solucionarlos y no llegar a males mayores.

De estos cuatro instrumentos, no se puede decir que haya un claro protagonista, aunque podríamos decir que desde que hace su aparición el canto, compás 43, parece ser él el que toma la melodía, aunque algo monótona y estática. También se puede observar como hay momentos en los que la cuerda y el sintetizador hacen exactamente lo mismo, duplicando las voces:

B.S.O. Los Sabios de Córdoba A' 3448999



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 116 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Canto, sintetizador, cuerda y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: narrador, ruidos en la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

Temas musicales adicionales:

- 1ª Parte del CD *Tagasim*

compuesta por Marcel Khalifé. Interpretada por Marcel Khalifé, Peter Herbert y Bachar Khalifé.

- *Granada* y *Al Zagareed* del CD *Concerto Al Andalus*

compuesta por Marcel Khalifé. Interpretada por Marcel Khalifé y la Orquesta Sinfónica Nacional de Kiev

- *I pass by your name* del CD *Concerto Al Andalus*.

compuesta por Marcel Khalifé. Interpretada por Marcel Khalifé y Al Mayadne Ensemble

- *Popular Café* del CD *Caress*

compuesta por Marcel Khalifé. Interpretada por Marcel Khalifé y Al Mayadne Quartet

- *Tundra* del CD *Under the olive tree*

compuesta por Shiorno Bar. Arreglos de Yuval Ron. Interpretada por The Yuval Ron Ensemble

- *Kol Nidrey* del CD *Under the olive tree*

Arreglos de Yuval Ron. Interpretada por The Yuval Ron Ensemble

- *Axerico de quinze anos* del CD *Tree of life*

Arreglos de Yuval Ron. Interpretada por The Yuval Ron Ensemble

- *Hanoded* del CD *Tree of life*

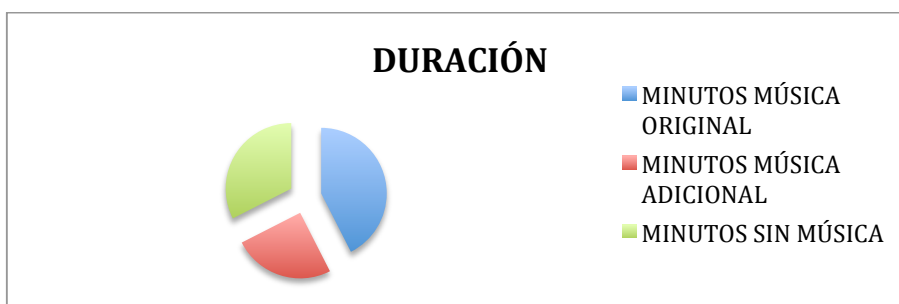
música de Ara Dinkjian. Arreglos de Yuval Ron. Interpretada por The Yuval Ron Ensemble

- *Yigdal* del CD *With every breath: The music of Shabbat at B'nair Jeshurun*

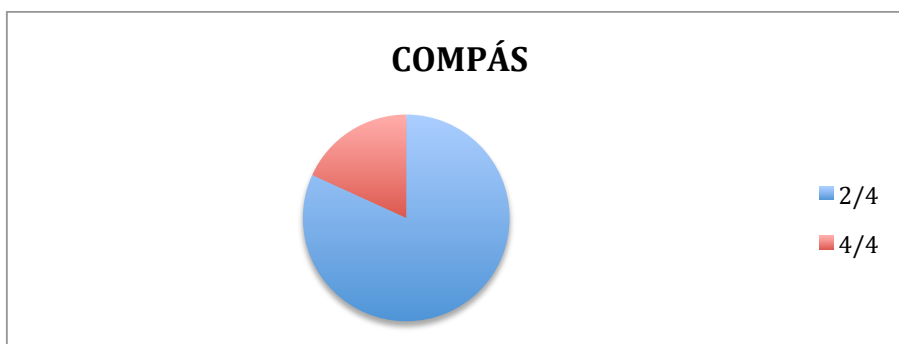
melodía tradicional con las palabras de Maimónides interpretada por rabinos y músicos de la Congregación B'nair Jeshurun

4.4.1. CONCLUSIONES

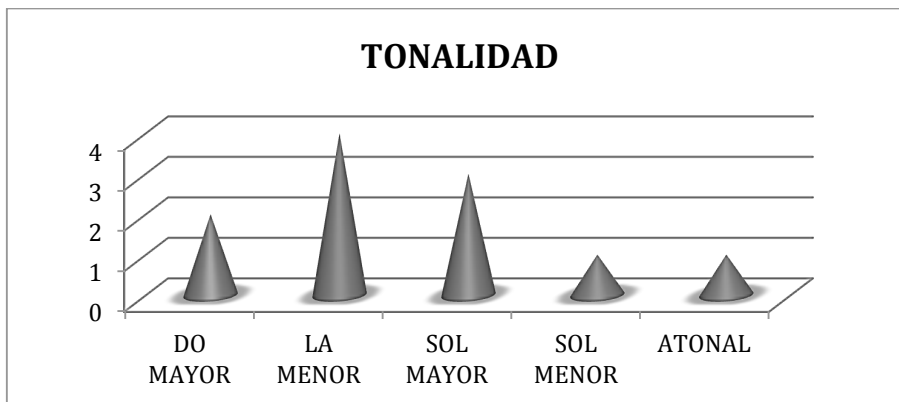
La parte musical en este largometraje vuelve a ser mayor que la no musical. Por otra parte también es normal teniendo en cuenta que es un documental y que, por lo tanto, el diálogo es más una narración que una trama. Tan solo un 33% del documental no está dotado de música tal y como observaremos en la gráfica:



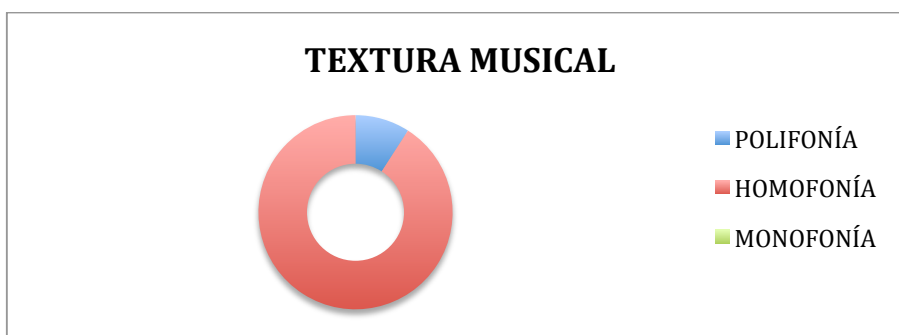
El **compás** más utilizado vuelve a ser el binario, donde el 2/4 aparece en el 80% de las partituras. Los ritmos son cómodos y sencillos y en su mayoría con figuras de larga duración:



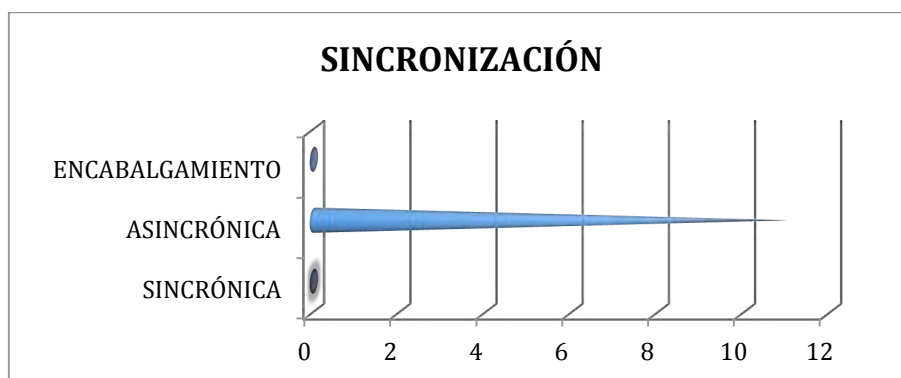
La m y Sol M (con un sostenido en la armadura) son las **tonalidades** predominantes, donde también tiene cabida en menor proporción la tonalidad de Do M como veremos en la gráfica:



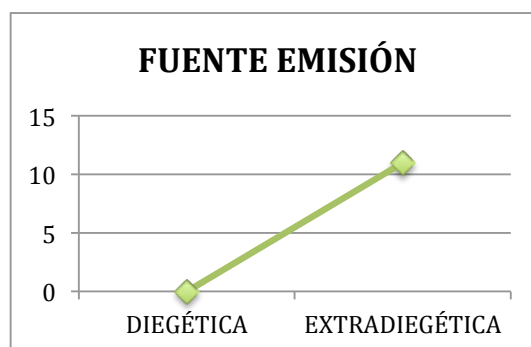
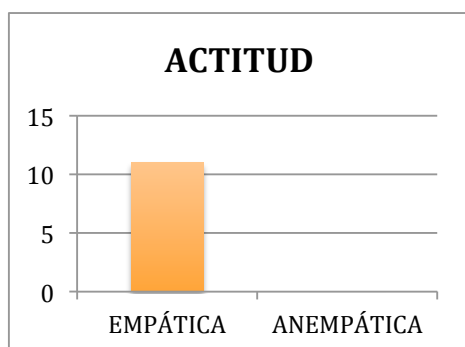
La **textura musical** por excelencia es la homofónica, es decir, una melodía destaca apoyada por un acompañamiento. La única que no aparece en este largometraje es la monofónica quedando la gráfica de la siguiente forma:



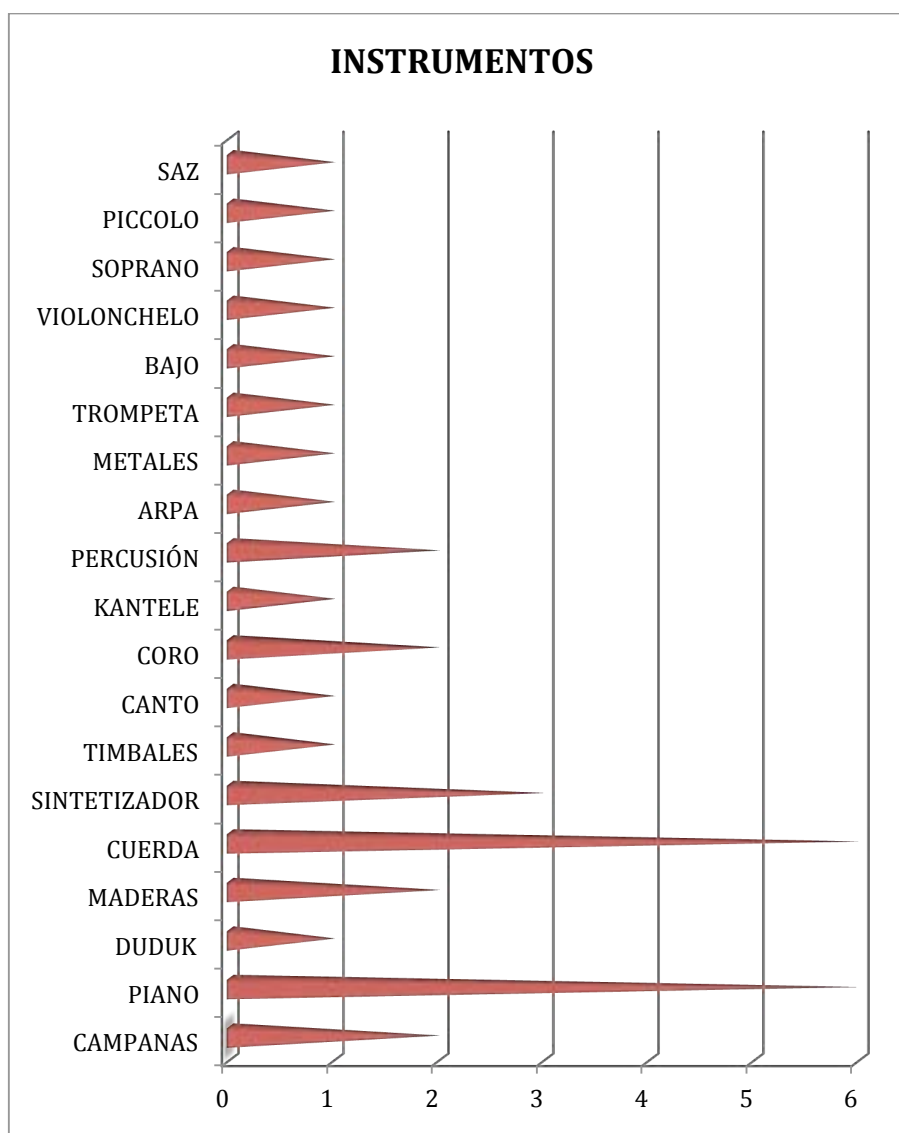
La **sincronización** de la música con la imagen es nula por lo que nos encontramos con música totalmente asincrónica:



Según la fuente de emisión y la actitud, la música es **extradiegética** y **empática** como viene siendo habitual:



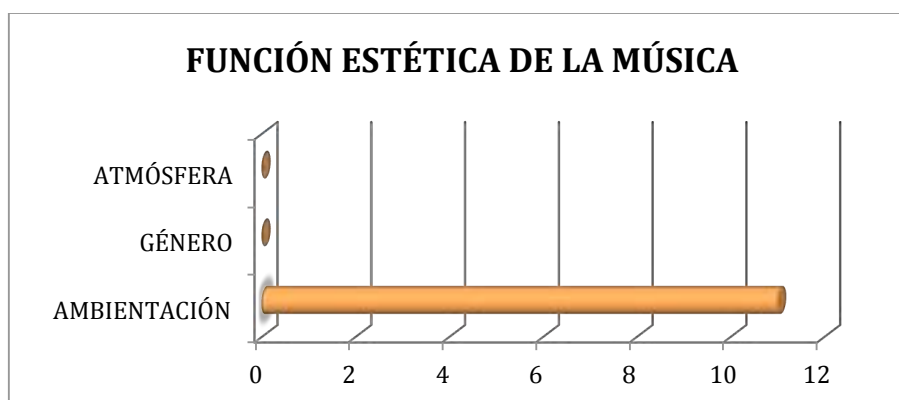
La **instrumentación** nos sigue llevando a la variedad tímbrica apareciendo nombres de instrumentos ya mencionados en películas anteriores como el kantele, y otros nuevos como es el duduk o el saz:



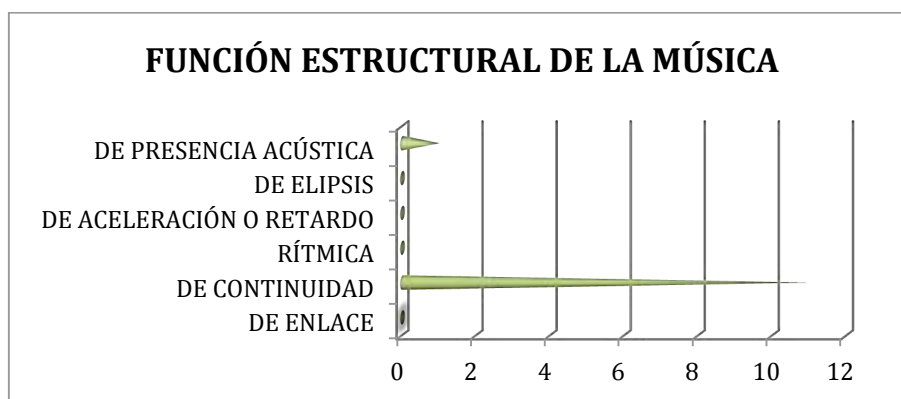
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, al ser un documental, las funciones cambian completamente pues algunas de ellas no pueden ser posibles. Así, la función expresiva busca continuamente un nexo con el espectador para una mayor comprensión de lo narrado en el documental:



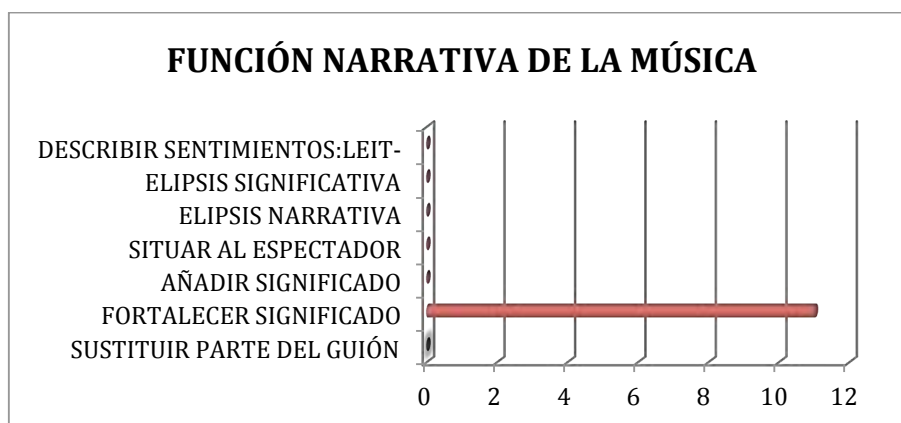
La función estética proporciona la ambientación en todo momento. Nos sitúa en el tiempo y la época en que se encuentra el documental para entenderlo mejor:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad entre las escenas y observamos un detalle muy importante: aparecen momentos no hablados en el documental, donde la única presencia acústica es la música. Está ocupando el lugar de la palabra, del diálogo, está siendo un medio comunicador en primer plano:



La función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado de las imágenes. La música intensifica lo narrado en cada una de las escenas del documental:



4.5. MAR DE PLÁSTICO




DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 45' 58''

DURACIÓN MÚSICA ADICIONAL: 8' 43''

DURACIÓN PELÍCULA: 86' 55''

- BLOQUE 1 -


FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	1	0:00:11	0:02:06	Una patera aparece llena de inmigrantes por las costas andaluzas. De repente se oye la sirena de un coche policía y todos los tripulantes tienen que tirarse al mar e intentar escapar.
<p>Fragmento con notas largas y ligadas en todos los instrumentos excepto la percusión, que juega con unos ritmos muy dinámicos y es el que le da movimiento al fragmento. El compositor hace gran uso de los tresillos en la percusión para contrastar con el ritmo binario de los otros instrumentos:</p>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 261 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, monochord ⁵⁸ , guitarra, percusión

⁵⁸ En la actualidad, instrumento formado por un conjunto de cuerdas afinadas en la misma tonalidad. Al rasguear las cuerdas se crea una sonoridad especial y envolvente. (www.tununtunumba.com). En sus orígenes, en la época del Medievo, era un instrumento musical de una sola cuerda que acompañaba la monodia al unísono (de ahí su nombre).

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: gritos, agua - Sonido off: sirena policía
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	2	0:03:28	0:06:36	Créditos iniciales y huida de Donald

Fragmento musical con una exótica variedad instrumental. Desde el Yalli tambur y el arpa, que no aparecían desde “El camino de los ingleses” hasta la guitarra en dos versiones, eléctrica y acústica. Es curiosa la observación de que todos y cada uno de estos instrumentos son cordófonos, por lo tanto la tímbrica se mueve por la misma zona.

Observando la partitura, la guitarra eléctrica es la que más participa en este fragmento. Aparece desde el compás 1 del fragmento y no terminará su presencia hasta el último compás. Su esquema rítmico va a ser siempre el mismo, tresillos de corcheas en un ritmo de 2/4. También tendrá una frase que se repetirá a lo largo de varios compases y que es la siguiente:




El arpa también hará una música muy parecida a la guitarra eléctrica, llevando, en algunos momentos, el protagonismo junto con ella:

The image shows a musical score for two instruments: 'Guitarra electr' (Electric Guitar) and 'Arpa' (Harp). The score is written on two systems of staves. The top system has two staves, and the bottom system has two staves. The music is in 2/4 time and consists of a single melodic line. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four, indicating a fast, rhythmic melody. There are also some rests and longer note values. The overall style is contemporary and rhythmic.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 91 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, arpa, guitarra acústica y violín

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: pasos, apertura puerta autobús
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 3 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	3	0:07:03	0:09:32	Donald asoma la cabeza por el bar donde trabaja Teresa y ésta sorprendida sale a la calle a hablar con él.

En este fragmento mantiene casi todos los instrumentos del fragmento anterior, con el único cambio del arpa por el violonchelo. Este cambio instrumental da un refuerzo en los graves gracias al violonchelo que otorgan más profundidad a la música. El ritmo es menos dinámico que el anterior y han desaparecido los tresillos por lo que la música suena más calmada, y tanto la yalli tambur como la guitarra eléctrica serán ahora los que lleven la melodía. Podemos afirmar que la tonalidad presente es Do M apareciendo I-V-VI grados en todo momento:


B.S.O. Mar de plástico A. MELIVEO



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 76 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, ruido de un bar - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	5	0:10:15	0:11:00	Donald acude a un bar para encontrarse con un amigo y conseguir papeles.

Destaca el protagonismo que otorga el compositor al instrumento de percusión hang drum. Su rítmica utiliza notas de muy corta duración (semicorcheas y fusas) haciéndolas más largas con la ayuda de ligaduras y puntillos. En los primeros compases de este fragmento sólo se verá acompañado con la guitarra eléctrica:

E.S.O. 32ar de plástico

A' MELIVEO



En el compás 21 hará su aparición la gadulka con notas largas y ligadas, y el bar violín entrará en el compás 32 con el mismo esquema de la gadulka y el fiddle: melodías de notas ligadas durante varios compases y poca variedad rítmica. Sus notas van a corresponder en todo momento al V y VI grado respectivamente:

Gadulka

Fiddle

Bar violin


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 86 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, hang drum ⁵⁹ , gadulka ⁶⁰ , violín

⁵⁹ Instrumento musical de percusión creado en los laboratorios pertenecientes a la compañía Panart por Félix Rohner y Sabina Schärer en un cantón de Suiza en el año 2000. Fue el resultado de investigación científica con acero y otros instrumentos de percusión resonante por todo el mundo. (www.maestroviejo.wordpress.com)

⁶⁰ Instrumento tradicional búlgaro de cuerda frotada. Su nombre significa “hacer ruido o zumbido”. El cuerpo del instrumento es parecido a un laud. Generalmente lleva tres cuerdas principales, raramente cuatro, y varias cuerdas simpáticas, lo cual le hace ser más pesado y robusto que un violín. Las cuerdas se tocan, con la punta de los dedos o las uñas, sin presionarlas contra el mástil. (www.musicaparaver.org)

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Sustituyendo partes del guión


- BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	5	0:11:10	0:12:14	Donald pide los papeles para poder irse legalmente a Alemania a trabajar
Música de ambiente que se oye en el bar titulada “Canción campesina” de G. Barker y B. Sasseti por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Trompeta, guitarra y percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético acusmático -Sonidos in: papeles, vasos, voces
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 6 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	9	0:14:45	0:16:06	Mimoum trabaja con Donald en el invernadero y le ofrece cama para pasar la noche donde él duerme con otros inmigrantes.
Mismo fragmento musical que en el bloque 4 pero a un tempo más lento para así alargar más la música y poder cubrir toda la escena				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 58 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, hang drum, gadulka, violín

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, voces
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Añadiendo significados externos


- BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	11	0:17:27	0:18:12	Donald acude al taller donde le ha mandado su jefe y como el coche sigue sin arreglar, él lo intenta y lo arregla.
Mismo fragmento musical que en el bloque 4 con la misma duración				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 86 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, hang drum, gadulka, violín

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, mover cables
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


- BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	13	0:19:08	0:19:45	Donald está trabajando en el taller de Carmen y llega Antonio , su encargado, marido de Teresa, y se conocen.
Música de ambiente que se oye en el taller titulada “La vida es buena” de P. Fletcher y M. Williams por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, guitarra y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético - Sonido in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad.
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 9 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	15	0:21:01	0:21:30	Antonio habla con Donald en el taller y le enseña una foto de su hija y su mujer. Ahí se da cuenta Donald que Antonio es el marido de Teresa.
Mismo tema que en el bloque 3 pero más corto				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 15 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, ruido de un bar - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 10 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	17	0:23:51	0:24:51	Donald realiza una llamada desde una cabina y ve a lo lejos a Mimoum traficando.

Según podemos apreciar en la partitura de este fragmento, los dos instrumentos tienen un papel muy parecido, por lo que es difícil atribuir mayor importancia a uno que a otro. Sin embargo, mientras que el duduk apenas sale de sus negras ligadas con las notas Re – La – Do – La, el monochord tiene un pequeño ritmo característico que repite en varias ocasiones del fragmento y que es el siguiente:


B.S.O. Mar de plástico A' MELIVEO



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 163 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Monochord, duduk

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, ruido de niños - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


- BLOQUE 11 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	18	0:24:53	0:27:15	Donald vuelve al bar para hablar de sus papeles y mientras Mimoum entra en una pelea con dos jóvenes del pueblo. Donald sale a defenderlo.
Música de ambiente que se oye en el bar titulada “It’s fashion” de J. Ridley por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, órgano y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético - Sonidos in: pasos, golpes
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 12 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	20	0:27:52	0:28:21	Donald y Mimoum salen del bar después de la pelea. Donald le pide que no se meta en problemas y que le deje tranquilo.
Música de ambiente que se oye a lo lejos procedente del bar titulada “Canton groove” de Tam Tony C.H. por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire animado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión e instrumentos tecno

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético - Sonido in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 13 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	22	0:29:46	0:30:42	Teresa está en la habitación con su hija recordando a Donald y entra su marido para decirle que se acueste.
Mismo tema que en el bloque 3 aunque con menos compases donde la yalli tambur y la guitarra eléctrica son los protagonistas				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 30 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, ruido de un bar - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado



- BLOQUE 14 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	25	0:33:28	0:35:02	Teresa va por la calle con su hija y se encuentra a Donald . Él le dice que en el momento que consiga los papeles se va a Alemania. Teresa le desea suerte y sigue su camino.
Mismo tema que en el bloque 3 pero los primeros compases sólo encontramos la melodía de la guitarra eléctrica. Cuando empieza el diálogo se une la yalli tambur.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 38 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, niños jugando - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado


- BLOQUE 15 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	30	0:40:12	0:41:02	Teresa y Antonio hacen el amor.
<p>Mismo tema musical que en el bloque 10, pero ahora tiene más protagonismo el duduk, haciendo la siguiente melodía:</p> <p>Duduk</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 90 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Monochord, duduk

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: besos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa



- BLOQUE 16 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	32	0:41:31	0:42:24	Paco habla con su jefe sobre su relación con Carmen y éste le cuenta habladurías del pueblo sobre Carmen y Donald. Mientras, se oye como música de fondo un rap que está cantando Mimoum dentro del invernadero.
Tema de rap cantado haciendo sonidos imitando a la percusión con la boca				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monódica
Armonía	-
Sonido - altura	-
Sonido - timbre	Sonidos guturales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético -Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Anempática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. Rítmica
Función significativa de la música	Situar objetivamente al espectador


- BLOQUE 17 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	34	0:46:17	0:46:45	Paco lleva a Carmen a la casa que se está construyendo y le propone irse a vivir con él, a lo que Carmen dice que no porque no lo quiere.
<p>Destaca el hang drum, gadulka y bar violin:</p> <div style="display: flex; align-items: flex-start;"> <div style="margin-right: 20px;"> <p>Guitarra e.</p> <p>Hang drum</p> <p>Gadulka</p> <p>Fiddle</p> <p>Bar violin</p> </div> <div> <p>B.S.O. Mar de plástico A3 MELIVEO</p>  </div> </div>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 25 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra eléctrica, hang drum, gadulka, fiddle y bar violín

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


- BLOQUE 18 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	36	0:47:50	0:49:35	Donald acude al bar del pueblo buscando a la persona que le tiene que dar sus papeles y se encuentra a Paco . Los dos discuten y Donald sale del bar.
Música de ambiente que se oye en el bar titulada “You have to leave” de Y. Sanna, S. Huguenin y C. Padovan por lo que es música preexistente y no original para la película				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, guitarra y saxofón

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético - Sonidos in: pasos, golpes
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 19 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	37	0:49:36	0:50:23	Donald se encuentra a Mimoun de camino al taller y éste le pide trabajo pues le han despedido del invernadero.
Mismo tema que el aparecido en el bloque 3, pero donde la melodía la llevan la yalli tambur, la guitarra eléctrica y el violín.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 25 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado


- BLOQUE 20 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	39	0:51:09	0:52:28	<p>La música se mantiene durante 3 escenas. Comienza en el taller donde Antonio y Carmen están hablando del cumpleaños de la niña de Antonio y Teresa, de ahí pasamos a la escena donde Donald y Mimoum están hablando y de fondo se ve todo el paisaje de invernaderos del pueblo, y termina la música en la siguiente escena donde Mimoum acude a buscar trabajo.</p> <p>Mismo tema musical que en el bloque 4, aunque apenas se escucha pues el diálogo no se detiene prácticamente nada. Hay momentos en que casi se pierde la música. La instrumentación es la misma: guitarra acústica, gadulka y bar violin llevan la melodía y hang drum lleva la rítmica.</p>

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 86 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, hang drum, gadulka, violín y fiddle

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

- BLOQUE 21 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	40	0:52:48	0:53:51	Mimoum no consigue que le den trabajo y tiene que recurrir a la basura para poder comer.

Otro tema musical que ya apareció en el bloque 3. Destacan la guitarra eléctrica y la yalli tambur. La duración es menor que en aquel bloque, centrando el protagonismo en esos dos instrumentos. Este fragmento musical es un diálogo complementario al silencio que se produce en toda la escena:


B.S.O. Mar de olímpico A° MELIVEO



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 34 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortalecer el significado

- BLOQUE 22 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	43	0:56:59	0:57:30	Donald y Antonio llegan a casa de Teresa a dejar el tobogán para la niña que cumple años.
Acordes en guitarra eléctrica y melodía en yalli tambur mientras Donald y Teresa se encuentran y sus miradas se cruzan.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 12 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, moto - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado



- BLOQUE 23 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	46	0:59:08	1:00:20	Donald y Carmen vuelven en coche de la fiesta de cumpleaños de la niña de Teresa y Donald le confiesa a Carmen su relación con Teresa.
<p>Fragmento musical aparecido en el bloque 2 cuyas voces principales son yalli tambur, arpa y guitarra eléctrica:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 36 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano que va a crescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, arpa, guitarra acústica y violín

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortalecer el significado


- BLOQUE 24 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	47	1:00:44	1:01:33	Carmen le da dinero a Donald para que éste pueda irse del país mientras que Paco llora borracho el rechazo de Carmen.
<p>Recordamos el bloque 10 en esta escena con el duo de monochord y duduk. El resultado es un aire musical exótico, propio de la música étnica:</p> <p>Monochord</p> <p>Duduk</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 156 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Monochord, duduk

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


- BLOQUE 25 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	48	1:01:35	1:02:48	Paco va al bar borracho armando bronca.
Música de ambiente que se oye en el bar titulada “Pensando en ti” de G. Barker y B Sassetti, por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire tranquilo
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, voz y trompeta

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Diegético - Sonidos in: pasos, golpes
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 26 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	50	1:04:19	1:05:32	Teresa va al taller a despedirse de Donald y hacen el amor.
<p>Fragmento musical ya escuchado en el bloque 3. Yalli tambur y guitarra eléctrica llevan la melodía principal mientras que la cuerda del violín y el violonchelo refuerzan y complementan la melodía.</p>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 39 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, insectos nocturnos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De presencia acústica
Función significativa de la música	Describir sentimientos

- BLOQUE 27 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	53	1:07:11	1:08:17	Teresa se despide de Donald
Continuación del fragmento musical anterior. Misma melodía en yalli tambur y guitarra eléctrica.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 36 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Yalli tambur, guitarra eléctrica, violín y violonchelo

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortalecer el significado


- BLOQUE 28 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	54	1:09:10	1:10:50	Paco va a casa de Carmen borracho y le recrimina que ella no lo quiera. Forcejean los dos con un cuchillo y Paco mata a Carmen. Donald acude a socorrerla pero los vecinos creen que ha sido él quien la ha matado.
<p>Aparece el mismo tema del bloque 1. Curiosamente aquella música sirvió para acompañar la huida de Donald al llegar en patera, y ahora es su huida de un crimen que le atribuyen. La percusión lleva un ritmo rápido de tresillos que da movimiento a la escena:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 87 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, monochord, guitarra, percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: gritos, pasos, perro - Sonido off: sirena policía
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado



- BLOQUE 29 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	55	1:10:51	1:11:11	Avisan a Mimoum en el bar de la muerte de Carmen
Música de ambiente que se oye en el bar titulada “Candela” de C.J. François, L. Haseth y S. Wadmore, por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 30 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	57	1:11:59	1:14:12	Donald continua huyendo porque lo acusan del crimen. La gente del pueblo se rebela contra los inmigrantes y acuden a sus viviendas con malas intenciones.
<p>Continuación del fragmento del bloque 28 donde la música de percusión acompaña la huida de Donald, mientras que la música del monochord y el pad acompaña la pena de los vecinos del pueblo por la pérdida de Carmen:</p> <div> <div>Pad</div> <div>Monochord</div>  </div>				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 182 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, monochord, guitarra, percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: sirenas de policía, pasos, perros, golpes, gritos - Sonido off: sirena policía
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado



- BLOQUE 31 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	59	1:15:08	1:17:52	Donald continúa huyendo y se esconde en el invernadero. Mimoum lo encuentra y le da sus papeles para que pueda huir y no lo capturen.
Continúa la melodía de los bloques anteriores puesto que aun no ha culminado la huida.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 140 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, monochord, guitarra, percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: gritos, pasos - Sonido off: sirena policía
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado



- BLOQUE 32 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	60	1:17:56	1:19:00	Paco vuelve a su casa y su hermana lo espera aterrada.
<p>Después de la huida llega la calma. Ahora es Paco el que aparece en escena llegando a su casa sabiendo la locura que ha cometido. Podemos apreciar una música tranquila, con una nota tenida en pad y monochord, sin presencia alguna de percusión:</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 88 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pad, monochord, guitarra, percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: puerta, pasos, llanto - Sonido off: sirena policía
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 33 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	61	1:19:28	1:20:39	Antonio ayuda a escapar a Donald ocultándolo en la furgoneta. Mientras Teresa llora en la casa sabiendo que ha hecho daño a Antonio.
<p>Volvemos a encontrarnos con la melodía del monochord y el duduk. Una vez más aparece esta melodía cuando Donald es ayudado por alguien del pueblo. Primero por Carmen y ahora por Antonio:</p>				
Monochord				
Duduk				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 140 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Monochord, duduk

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: coches - Sonido off: sirena de policía - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


-BLOQUE 34-

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	62	1:21:41	1:22:42	Antonio vuelve a casa después de dejar escapar a Donald. Teresa le espera despierta.
Continuación del fragmento anterior con monochord y duduk.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 126 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Monochord, duduk

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: puerta - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace
Función significativa de la música	Describiendo sentimientos

-BLOQUE 35-

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	63	1:22:55	1:26:53	Donald huye en su furgoneta mientras escucha en la radio que su amigo Mimoum ha muerto por su culpa a manos de la gente del pueblo. Créditos finales.

Termina la película con el fragmento más étnico de todos por su tímbrica: hang drum, gadulka y fiddle protagonizan esta melodía, ya aparecida en el bloque 10. Es una melodía que identifica muy bien al protagonista, Donald, un hombre de raza africana:

El J.O. Mar de plástico A' MELIVEO



Para terminar, éstos 3 instrumentos son los que se quedan sonando:

Gadulka
Fiddle
Bar



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/8. 175 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Guitarra acústica, hang drum, gadulka, violín

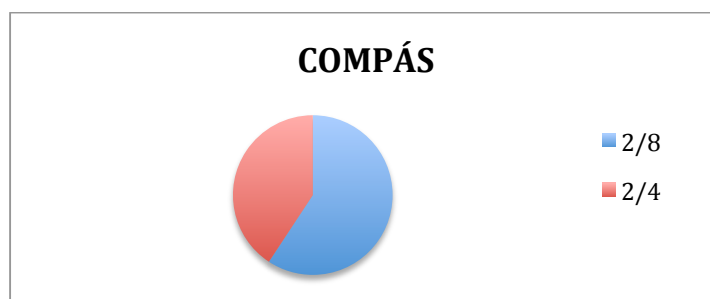
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: radio, coche - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. Elipsis narrativa
Función significativa de la música	Sustituyendo partes del guión

4.5.1. CONCLUSIONES

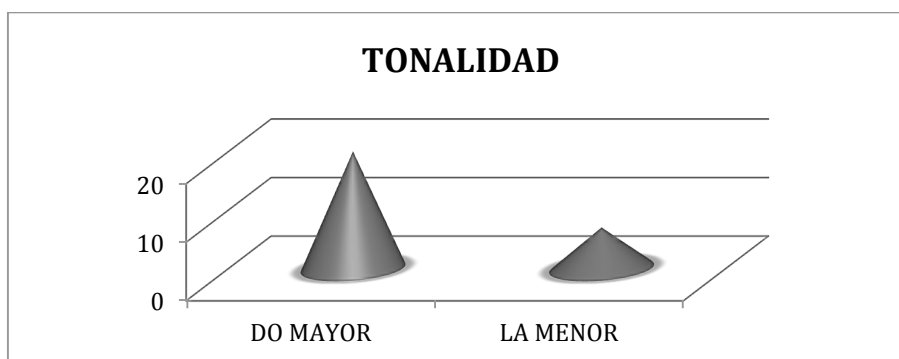
Más de la mitad de la película posee música en las escenas, lo cual es importante. En alguna ocasión también introduce música preexistente convirtiéndose en música diegética:



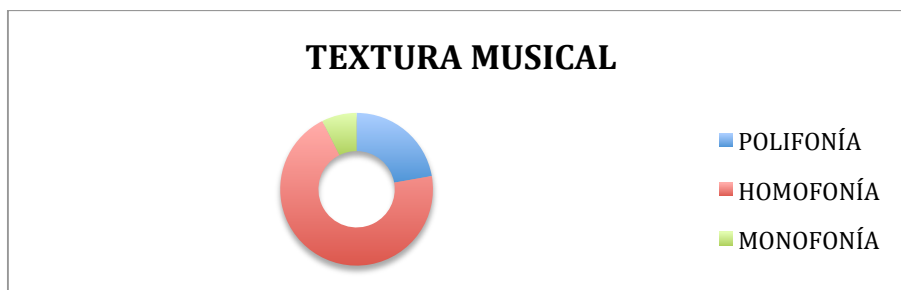
Aparece un nuevo **compás** como el más predominante: el de 2/8. Pertenece también al grupo de los binarios, pero con una figuración de duración más corta. Eso hace que los compases sean más numerosos y la sensación rítmica más rápida:



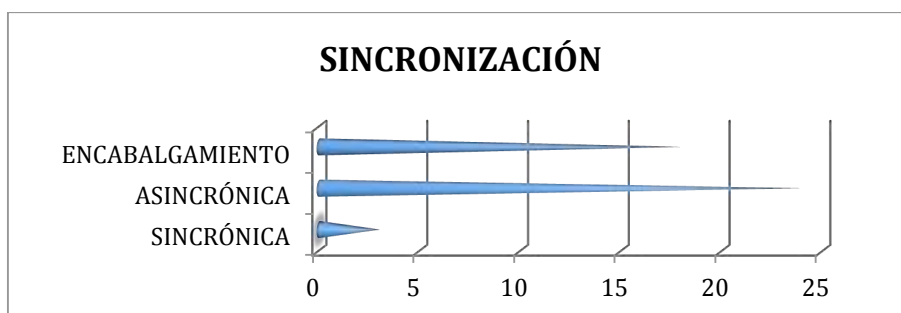
La **tonalidad** de Do M es la gran protagonista junto con su relativo La m:



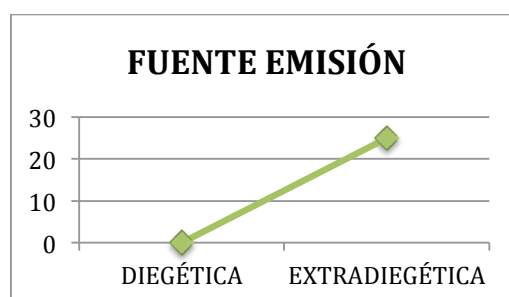
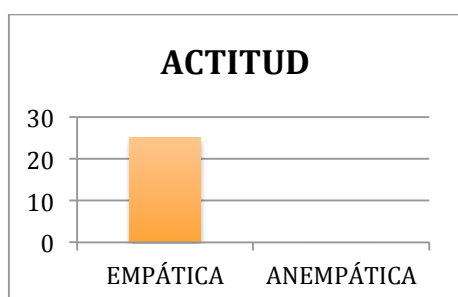
La **textura musical** por excelencia es la homofónica, es decir, una melodía destaca apoyada por un acompañamiento, aunque también aparecen fragmentos polifónicos:



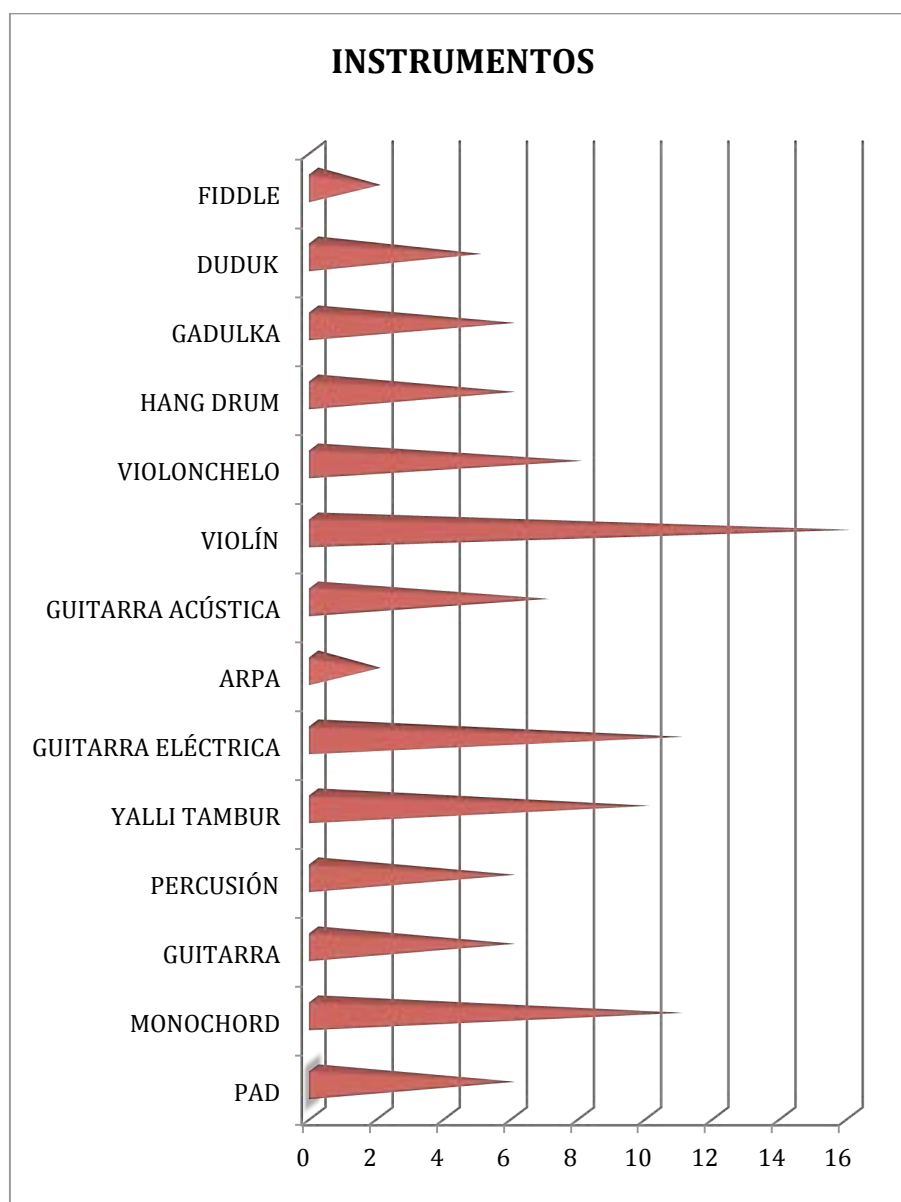
Destaca la **asincronía** de la música con la imagen así como el efecto de encabalgamiento entre escenas:



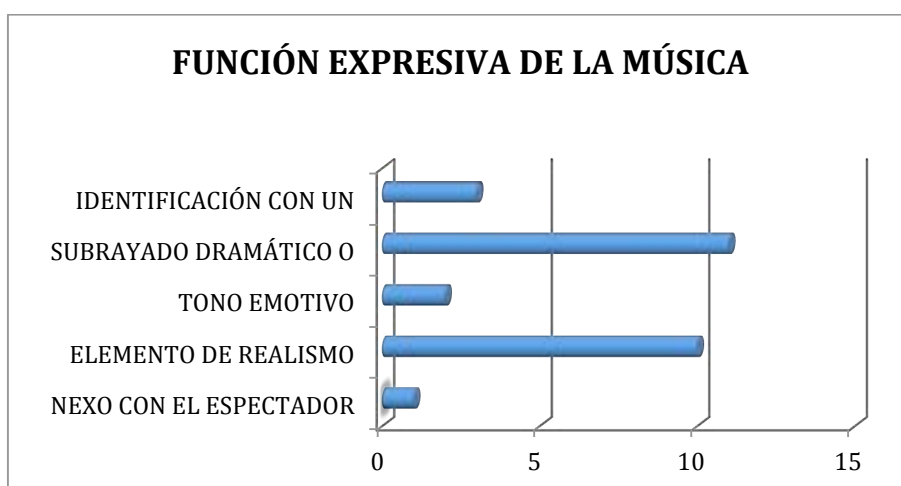
Según la fuente de emisión y la actitud, la música es **extradiegética** y **empática**, sin variedad:



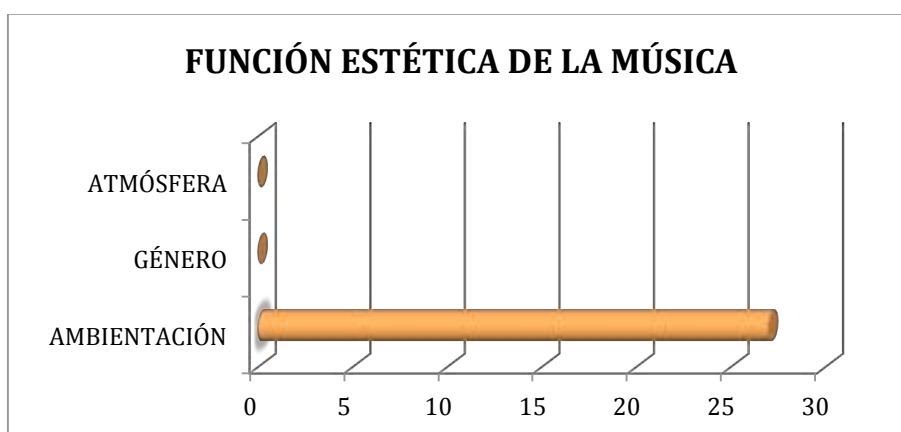
La **instrumentación** sigue apostando por la diversidad y la utilización de instrumentos poco convencionales tales como yalli tambur, hang drum, gadulka, duduk o arpa, este último aunque es más conocido es poco utilizado en este tipo de música por los compositores:



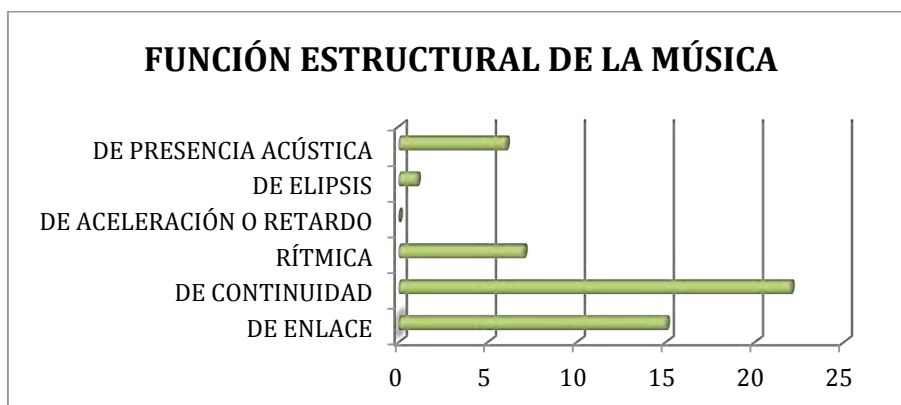
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, encontramos gran variedad en algunos de los apartados. Así, la función expresiva se encarga mayoritariamente del subrayado dramático o expresivo así como del realismo. Sin embargo también podemos hacer referencia a identificación con un personaje, resaltar emotividad o servir de nexo con el espectador:



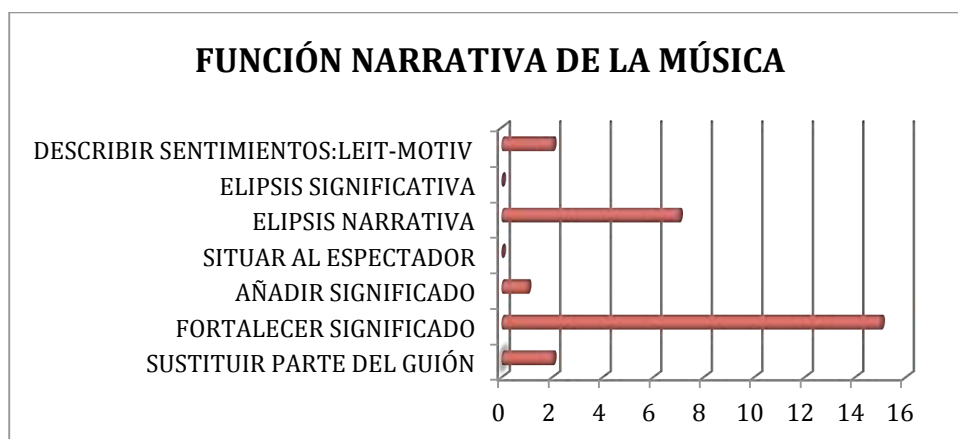
La función estética proporciona la ambientación en todo momento:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad y enlace entre las escenas. Asimismo, en determinados momentos, proporciona apoyo rítmico a la escena o hace de presencia acústica cuando el diálogo es totalmente inexistente:



La función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado de las imágenes así como la función de elipsis narrativa:




4.6. **BARREIROS, EL HENRY FORD ESPAÑOL**



DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 34' 37"
DURACIÓN MÚSICA ADICIONAL: 5' 55"
DURACIÓN PELÍCULA: 90'

- BLOQUE 1 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	1	0:00:26	0:01:43	Créditos del principio y comienzo de la película
El instrumento claramente dominante en este fragmento musical es el piano, que a lo largo de toda la pieza, tiene una constante melodía en la mano izquierda que gira en torno a la dominante, y que es la siguiente:				



Por otra parte, la gaita, instrumento tradicional de la música gallega, posee una melodía importante donde encontramos una clara relación entre la tónica y la dominante de nuestra tonalidad, que va desde el principio hasta el compás 60, que a continuación podemos ver en el ejemplo:




El resto de instrumentos (cuerdas, viento madera y timbales) van haciendo un acompañamiento con acordes de tónica y dominante y refuerzos de la mano izquierda del piano, pero una octava más grave. Su función es más de complemento melódico y no se reconoce una melodía a destacar. Así, por ejemplo, los chelos recordando al piano, hacen lo siguiente:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 106 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	La 1 – Mi 2 (5º)
Melodía – agógica	Aire agitado
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerdas, maderas, gaitas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: coche, maquinaria, autobús, aire, chimenea - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	4	0:04:33	0:05:31	Eduardo está pintando mientras viene olor a quemado. La casa se quema y sale corriendo a salvar a su abuelo.

Este fragmento es bastante corto, sólo 69 compases. Llama la atención que la figura predominante de esta partitura es la blanca, por lo que la melodía consta de notas de larga duración, a diferencia del fragmento anterior, donde las notas eran negras y corcheas. Destaca igualmente la melodía interpretada en una tesitura muy aguda, con notas tenidas durante mucho tiempo, pues hace uso de ligaduras simplificando la melodía básicamente a 3 notas: Do, Re y Fa como veremos a continuación:

B50- Barrios, el Henry Ford español Aº Meliveo




No obstante, los graves de la cuerda orquestal, suenan mucho más al principio, pues acompaña al momento en el que se descubre el incendio que se está produciendo en la película en ese mismo instante.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 69 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Crescendo y decrescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Orquesta cuerdas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: fuego, pasos, voces - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad. De enlace
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

-BLOQUE 3 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	7	0:07:54	0:08:13	Entierro de Eduardo abuelo que ha muerto.

Aparece un conjunto de cuerdas que bien puede corresponderse con chelos y contrabajos, pues su clave de escritura es la de Fa, característica de estos instrumentos. Dicha música dura apenas 20 segundos, y la melodía gira en torno a la tónica de Mi como veremos a continuación:

BSO.- Barrios, el Henry Ford español


A° Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 29 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, aire - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


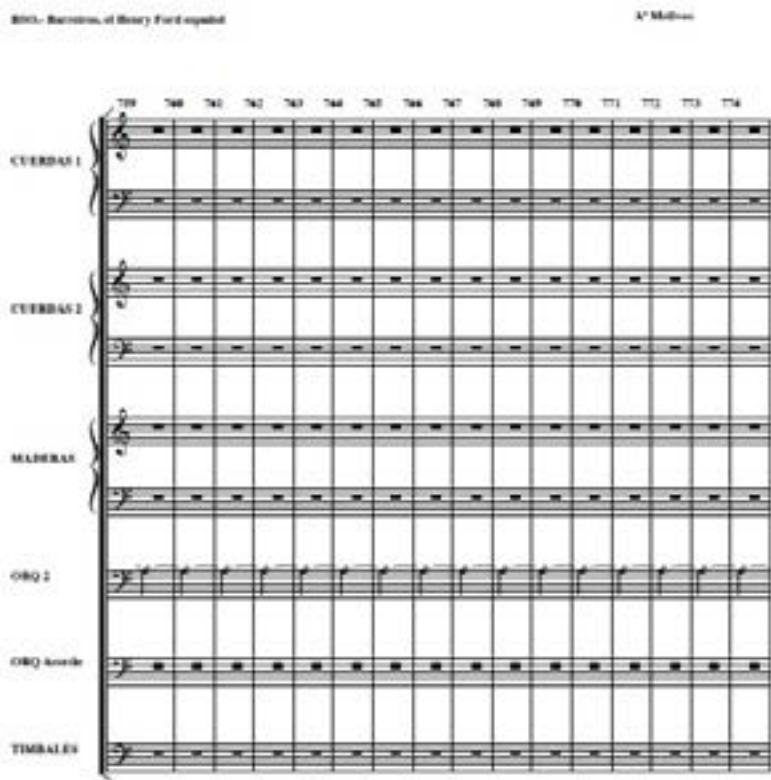
-BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
		0:09:29	0:10:09	<p>Eduardo y su padre han ido al cementerio a talar un árbol que daba sombra a la tumba del abuelo. Seguidamente la música cambia y se suceden una serie de imágenes que nos hacen pensar que han transcurrido varios años en la historia.</p> <p>La melodía del piano recuerda a la interpretada en el fragmento 1 donde la mano derecha toca en una tesitura muy aguda y la izquierda en una muy grave. Toda la melodía gira en torno a la dominante (Mi) más en la mano izquierda y la tónica (La) en la mano derecha. No aparece complicación rítmica alguna pues las figuras más usadas son las corcheas, negras y blancas. El sintetizador y las cuerdas refuerzan con acordes la tonalidad utilizando figuras de larga duración como las blancas:</p> 

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 72 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento que cambia a rápido
Melodía – dinámica	Piano a crescendo
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerdas, sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: pasos - Sonido off: pájaros - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

-BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	12	0:12:04	0:13:12	Eduardo ha arreglado el motor del autobús de su padre para que tenga más potencia. Seguidamente se nos muestran escenas de guerra y Eduardo uniformado de soldado.
<p>Este fragmento comienza con una tonalidad y termina con otra. Como no son canciones que formen parte de un disco editado de una banda sonora, sino que son las partituras musicales del acompañamiento musical de la película a tiempo real, aquí es donde se percibe mejor la unión y el nexo entre distintos fragmentos que se dan en escenas muy seguidas, y que por tanto, el compositor no puede cambiar de tercios radicalmente. La melodía anterior, estaba en la tonalidad de La m, y ésta al ser continuación, utiliza la misma tonalidad para comenzar, aunque luego haya una clara variación a Sol m.</p> <p>Así, comienza la orquesta con una pedal de La con blancas ligadas entre sí. Esto se mantiene durante 38 compases:</p> 				



Los siguientes 30 compases, aparecen en silencio, la escena continua pero sin música, y luego vuelve a retomarse pero en la nueva tonalidad. Así encontramos el Fa# y el La b, para más adelante incorporar también el Mi b. Este cambio de tonalidad también conlleva un cambio de instrumentación. Si antes estaba tocando la orquesta, ahora son las cuerdas las que aparecen en la partitura, dejando las otras voces en silencio:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 159 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m y Sol m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas, maderas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: aplausos, marcha militar, aviones, tiros, pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa


-BLOQUE 6 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	14	0:14:28	0:15:23	Imágenes de la guerra civil española y desfile del caudillo.
<p>La instrumentación utilizada en este fragmento es prácticamente igual que en el fragmento anterior. Se utiliza poco la simultaneidad entre todos los instrumentos. Comienzan las cuerdas I con un total de 17 compases, antes de que entre otra parte instrumental. En el compás 18 entran cuerdas II y cuerdas III, y finalmente entran orquesta y timbales. De manera que en el compás 25 encontramos un tutti que durará únicamente ese compás, pues ya en el siguiente compás cuerdas II y timbales no tocan:</p>				
<p>BSO.- Barreiros, el Henry Ford español A° Meliveo</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 85 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas, maderas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: marcha militar, pasos, coches, aplausos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. Rítmica
Función significativa de la música	Elipsis narrativa

-BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	17	0:18:15	0:18:34	Eduardo abre su propio taller de camiones

Los 4 bloques siguientes (7, 8, 9 y 10) presentan al piano como instrumento principal de la melodía con el acompañamiento de las cuerdas. Los sintetizadores funcionan como pedal con notas apenas variadas, moviéndose en unos territorios o muy graves o muy agudos:

B50 - Barrios, 4 Henry Ford español A' Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 65 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, piano y cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

-BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	22	0:22:20	0:23:03	Eduardo acude a la puerta de la escuela donde estudia la chica que le gusta
				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 93 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, piano y cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: sonidos de la calle
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


-BLOQUE 9 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	24	0:27:38	0:28:31	Eduardo decide ignorar a Dorinda para que le haga caso, y lo consigue. Dorinda sale llorando del autobús y le confiesa que está enamorada de él.
				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 94 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, piano y cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 10 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	25	0:30:43	0:32:38	Eduardo acude a casa de Dorinda con su familia para pedirle la mano. Como obsequio les lleva una radio, reaccionando con sorpresa al ver el aparato.
Música de ambiente que se oye en la radio “Declaración de amor” de Guy Barker y Bernardo Sasseti por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, guitarra y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

-BLOQUE 11 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	29	0:36:17	0:38:32	Eduardo intenta convertir el motor gasolina de los camiones, en motor diesel para poder ahorrar gasolina y se pasa toda una noche en el taller haciendo pruebas

En estos dos siguientes fragmentos, el compositor utiliza mucha masa instrumental donde parece que la tonalidad que prima es la de Do M. Así los sintetizadores se mueven todo el rato entre los I, IV y V grados de Do. Sin embargo, ya en los primeros compases, aparecen siempre el Sib y el Fa# lo que parece trasladarnos a la tonalidad de la dominante, Sol, en este caso menor. Pero siempre recordando de alguna manera que la tonalidad principal es la de Do M:


BBO.- Barrios, el Henry Ford español A' Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 183 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónica
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, cuerdas, metales y percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Identificación con un personaje
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 12 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	32	0:40:02	0:40:30	Eduardo sigue trabajando duro para conseguir el motor diesel de camión y tanto cansancio hace que se corte un dedo de la mano con la maquinaria

Este fragmento recuerda mucho al bloque 2 donde encontramos un paisaje musical muy corto, con 40 compases, y un predominio de notas largas y ligadas contrastando en altura: o muy agudas o muy graves:

BSO.: Barreiros, el Henry Ford español


A° Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 40 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Monofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerda

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: máquinas, grito
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 13 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	33	0:41:30 0:42:31	0:42:00 0:43:51	Prueban el nuevo motor diesel en un camión y funciona. La prueba consistirá en hacer 1132 km de trayecto para ver cómo responde el motor.

Fragmento bastante amplio con 200 compases y gran variedad instrumental, sin embargo en ningún momento del fragmento están sonando todos los instrumentos juntos. Van alternándose todo el fragmento. Los primeros compases podemos oír al sintetizador con las cuerdas. En el compás 10 hace su aparición la percusión y cada uno tendrá un ritmo muy propio como podemos ver a continuación:

BSO.- Barreiros, el Henry Ford español A° Meliveo



Los últimos en entrar serán los metales, que lo harán en el compás 141 con el acompañamiento de las cuerdas y la percusión. Sus notas serán largas (blancas) y ligadas, las cuales contrastarán con las corcheas y negras de las cuerdas y las semicorcheas y fusas de la percusión:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 200 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Sol 2 a Do 2 (5ª)
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, cuerdas, metales y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: arranque motor y voces - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 14 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	35	0:44:36 0:46:16	0:45:41 0:47:41	Eduardo espera ansioso en su despacho la llegada del camión para ver si ha sido posible el viaje. Finalmente, llega a la hora esperada.
<p>Este fragmento comienza con un solo de piano, con un pequeño acompañamiento de percusión, que a partir del compás 40, se verá sustituido por las cuerdas y metales:</p> 				


Ahora vienen las cuerdas y los metales:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 243 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, piano, cuerdas, metales y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, claxon
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Describir sentimientos de un personaje

- BLOQUE 15 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	39	0:48:03	0:48:48	Aparece en televisión una noticia del gran logro de Barreiros y de fondo suena una música que acompaña a la noticia, por lo que es música diegética que pertenece a la escena.
Música diegética que forma parte de la imagen				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 16 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	41	0:51:03	0:51:23	Eduardo contrata un subdirector financiero para llevar las cuentas de la empresa. Éste se tiene que preparar una reunión sobre el estado de las cuentas para la mañana del día siguiente
<p>Este fragmento es muy corto y se compone de notas largas, casi siempre blancas, muchas veces ligadas entre sí, dando lugar a una melodía de pocos cambios y mantenida, que no deja de sonar hasta el final. El piano vuelve a ser el instrumento solista:</p> <p>B50.- Barrios, el Henry Ford español A° Meliveo</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 31 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Sol 1 a Mi 2 (6ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado expresivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 17 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	44	0:54:49	0:55:02	Eduardo ha vuelto a ser padre. Mientras observa a su hijo mayor hablando de los ingleses, se deja llevar por sus pensamientos

Este fragmento, del estilo del anterior, sigue utilizando la misma instrumentación, donde el piano rellena los 31 compases con la única variedad de 4 acordes como veremos a continuación:


850- Barcelona, el Henry Ford español A' Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 32 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Mi 2 a La 2 (4ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 18 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	48	0:58:54	0:59:32	Barreiros comienza a fabricar sus motores a gran escala

El piano vuelve a tener gran protagonismo, junto con las cuerdas. Aparecen de nuevo las gaitas, pero apenas durarán 20 compases. Su melodía será de notas largas y ligadas, dejando las notas cortas para el piano y las cuerdas:

1815: Barreiros, el Banco Pineda y el...


1816: Barreiros...



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 55 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, sintetizador, cuerdas, maderas, timbales y gaitas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 19 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	51	1:02:08	1:02:18	Eduardo, sus hermanos y el mecánico están en el taller planificando cómo construir un nuevo motor

Fragmento de muy corta duración donde la trompeta destaca tímbricamente frente a los timbales y el sintetizador:


BOO: Barrios, el Henry Ford español A. Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 11 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Fa 1 a Do 1
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, cuerdas, timbales y trompeta

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 20 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	52	1:02:19	1:04:04	Aparece en televisión una noticia sobre camiones portugueses y españoles y de fondo suena una música que acompaña a la noticia, por lo que es música diegética que pertenece a lo narrado en la escena.
Música diegética que forma parte de la imagen				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, cuerdas y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 21 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	53	1:04:05	1:04:41	Eduardo conoce al marqués de Suances en una recepción oficial
<p>Pequeño fragmento de corta duración con una rítmica muy variada en notas cortas en la que incluso combina ritmo binario con ternario:</p> <p>BSO: Barrios, el Henry Ford español A* Meliveo</p> 				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 18 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: pasos
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 22 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	54	1:06:01	1:06:36	Aparece en televisión una noticia sobre los camiones Barreiros y su expansión por Europa y de fondo suena una música que acompaña a la noticia, por lo que es música diegética que pertenece a lo narrado en la escena.
Música diegética que forma parte de la imagen				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, cuerdas y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 23 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	55	1:06:37	1:09:10	Eduardo hace balance del crecimiento de la empresa y propone mejoras para los empleados

Este fragmento comienza con poca instrumentación, para, en el compás 18, incorporar toda la gama de instrumentos con rítmicas muy variadas y predominio del uso de tresillos, sobre todo en las cuerdas y en el piano como veremos a continuación:

BSO: Barrios, el Rey del Fuerte
A' Meliveo




Al finalizar el fragmento, se quedan solas las cuerdas realizando una melodía muy solista terminando en una cadencia muy expresiva de V-II disminuido y I con séptima:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 134 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Re M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento que va acelerando
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Cuerdas, maderas, sintetizador y piano

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonido in: máquinas
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 24 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	59	1:13:26	1:14:33	Imágenes de los vehículos Barreiros en fábrica y en carreteras y de las distintas fábricas y sucursales mientras suena la música.

Piano y cuerdas vuelven a ser los instrumentos más destacados en este fragmento. Corcheas y semicorcheas en ritmos de tresillos dominan la partitura:

BSO: Barreiros, el Henry Ford español A° Meliveo



Finalmente quedará el sonido del piano con el único acompañamiento de los sintetizadores, con una melodía de la mano izquierda ya conocida anteriormente:


BSO: Barreiros, el Henry Ford español A° Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 153 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerdas, maderas, sintetizador, gaitas y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Extradiegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 25 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	62	1:17:53	1:18:24	Llegan los resultados del estudio de mercado sobre la venta del nuevo Dodge en España.

Este fragmento recuerda, por su instrumentación y su composición, al ya comentado anteriormente en el bloque 17. La armonía utilizada en ambos fragmentos es la misma y el piano es el instrumento que predomina:

B&O: Barricón, el Henry Ford español


Aº Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 39 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Mi 2 a La 2 (4ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y sintetizador

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 26 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	64	1:22:59	1:23:55	Eduardo vuelve a casa pronto de la oficina con cara de preocupación y Dorinda le consuela cuando de repente suena en la radio aquel bolero que ya sonó en el momento de la pedida y se ponen a bailar.
Música de ambiente que se oye en la radio “Declaración de amor” de Guy Barker y Bernardo Sasseti por lo que es música preexistente y no original para la película.				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Fuerte
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, guitarra y voz

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado


- BLOQUE 27 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	65	1:23:56	1:24:41	Aparece en televisión una noticia sobre la presentación del nuevo Dodge a la que acude el general Franco y Eduardo Barreiros es el encargado de mostrárselo. De fondo suena una música que acompaña a la noticia, por lo que es música diegética que pertenece a lo narrado en la escena.
Música diegética que forma parte de la imagen				

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	-
Ritmo libre	Sí
Melodía – fraseo - tonalidad	-
Melodía – ámbito melódico	-
Melodía – agógica	Aire rápido
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Percusión, cuerdas y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	Diegético
Sonido según sincronización con la imagen	Sincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Elemento de realismo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	Rítmica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 28 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	67	1:26:17 1:27:22	1:26:36 1:27:38	Eduardo y su hermano están conversando acerca del capital que necesita la empresa para salir adelante.

Llama la atención en este fragmento el efecto de tensión del sintetizador. Cuando se incorpora la trompeta en el compás 5, apenas se aprecia. Es el efecto del sintetizador lo que, sin duda, proporciona todo el significado en esta secuencia:

BSO.- Barreiros, el Henry Ford español

A° Meliveo


Musical score for the sequence, featuring three staves: SINT 2 (Synthesizer), TROMPETA (Trumpet), and TIMBALES (Drums). The score is written in 3/4 time and consists of three systems of music.

The first system shows the SINT 2 staff with a melodic line, the TROMPETA staff with a single note in measure 5, and the TIMBALES staff with a rhythmic pattern. The second and third systems continue the melodic and rhythmic development of the piece.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 103 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Fa a Re (6ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, trompeta y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonido in: pasos - Sonido off: pájaros - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 29 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	68	1:29:52	1:31:23	Eduardo discute con Chrysler y comienza a mover sus propios hilos para conseguir financiación.

Fragmento continuado del anterior, manteniendo hasta la misma instrumentación. Sin embargo, la trompeta toma aquí más importancia con el único acompañamiento de un sintetizador y de esporádicas notas producidas por los timbales:


EGO - Eternos, el Henry Ford español A' Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 149 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Fa 1 a Mib (7ª)
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, trompeta y timbales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: pasos, cierre de una puerta - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 30 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	72	1:32:15	1:33:47	Eduardo está solo en su coche, aparcado en medio del campo, abatido. Todo lo que ha llegado a construir se le desmorona

El piano vuelve a ser el protagonista en este fragmento:


B50.- Barrios, el Henry Ford español Aº Meliveo



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 145 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, piano, cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético -Sonidos in: lluvia, truenos, golpes palos - Sonido off: pájaros - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Subrayado dramático
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De presencia acústica
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

- BLOQUE 31 -

FOTOGRAMA	E	I	F	DESCRIPCIÓN
	74	1:35:23	1:39:20	Eduardo y sus hermanos firman su dimisión en la empresa. La desaparición de la misma no tiene vuelta atrás

El piano vuelve a ser el protagonista en este fragmento pero se verá acompañado con la cuerda orquestal, que hará la misma melodía:

250 - Barrios, el Henry Ford español

A. Meliveo



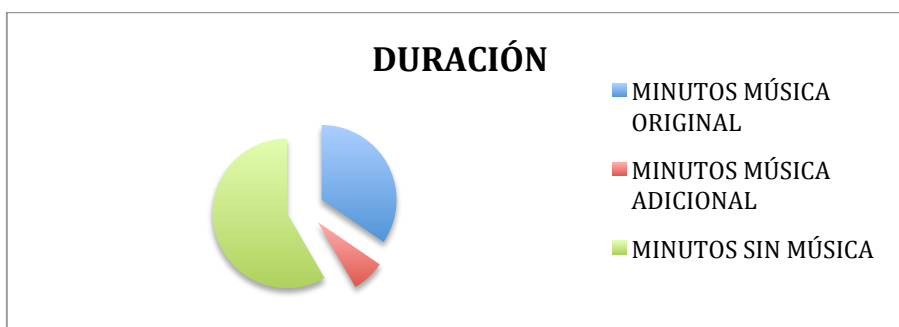
Estos 2 últimos fragmentos recuerdan a otros 4 anteriores donde encontrábamos la misma formación instrumental y que iban seguidos en orden de aparición: del bloque 7 al bloque 10. Vuelve a aparecer el piano como instrumento principal de la melodía con el acompañamiento de las cuerdas. El piano presenta mayor actividad musical con notas generalmente cortas, aunque ligadas, mientras que los sintetizadores funcionan de pedal, donde apenas varía su sonido.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 335 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, piano, cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: pasos, escribir - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Tono emotivo
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De enlace. De continuidad
Función significativa de la música	Fortaleciendo el significado

4.6.1. CONCLUSIONES

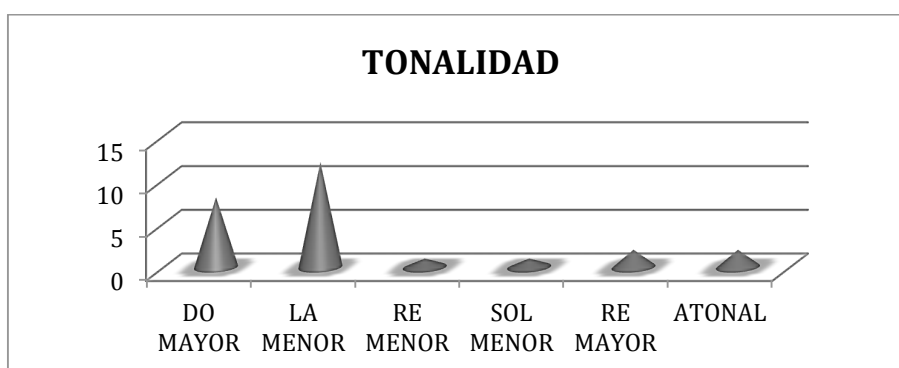
La parte musical en este largometraje abarca el 42% de la película, lo que implica que hay más escenas sin música que con música quedando la gráfica de la siguiente manera:



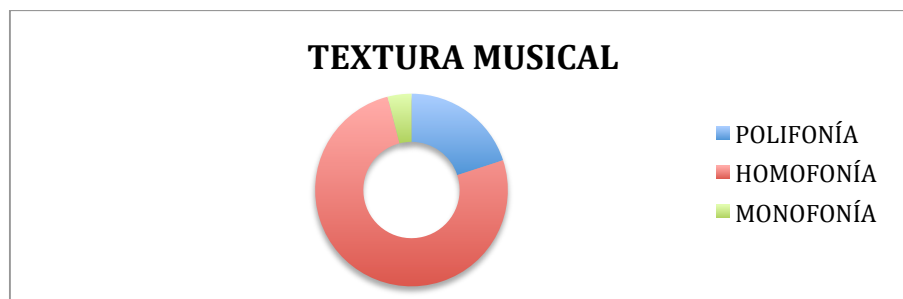
El 2/4 se convierte en el único **compás** de las partituras:



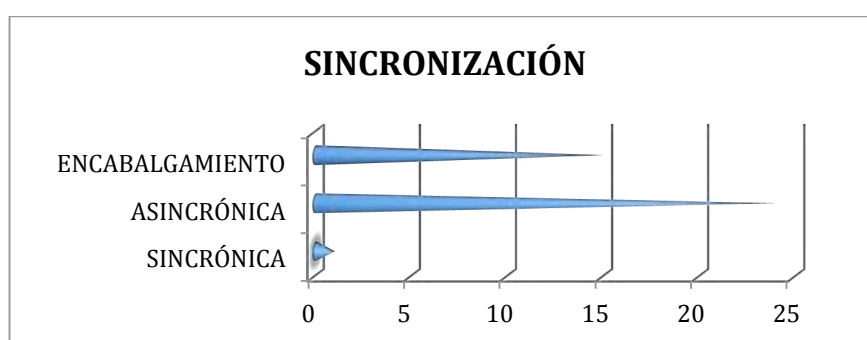
La **tonalidad** de La m es la gran protagonista junto con su relativo Do M:



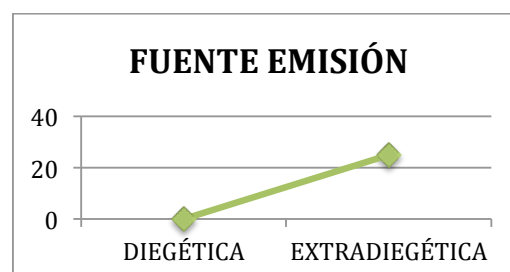
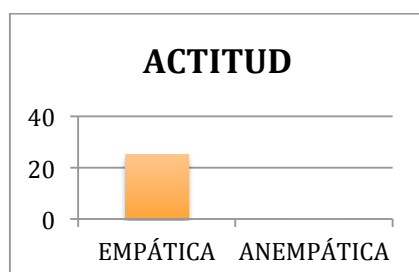
La **textura musical** por excelencia sigue siendo la homofónica, aunque sin perder la polifónica en algunos fragmentos:



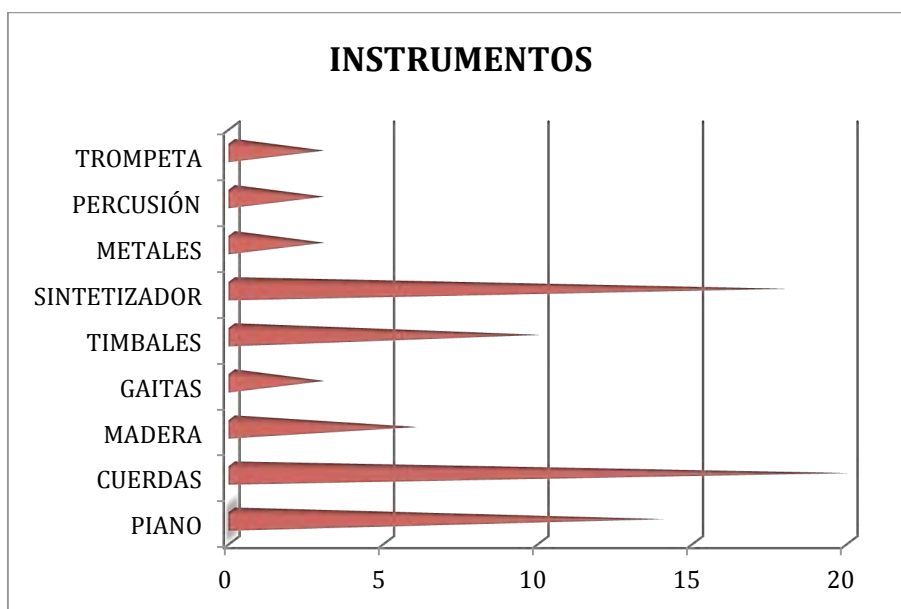
Destaca la **asincronía** de la música con la imagen así como el efecto de encabalgamiento entre escenas:



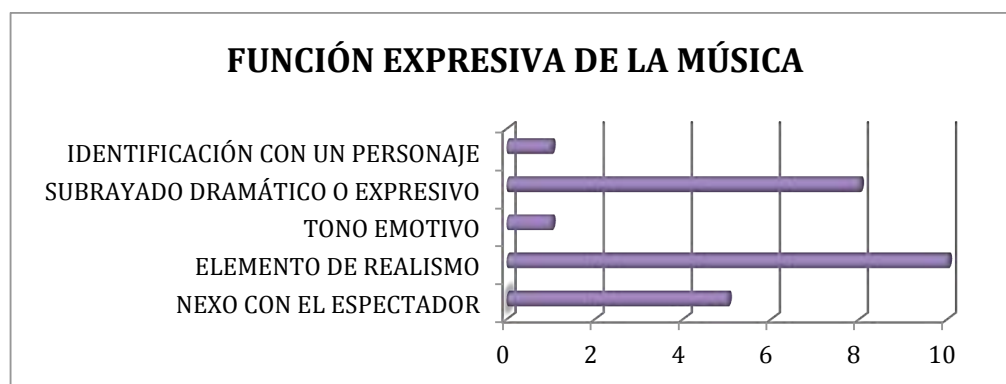
Según la fuente de emisión y la actitud, la música es **extradiegética** y **empática**, siguiendo la línea de las composiciones anteriores:



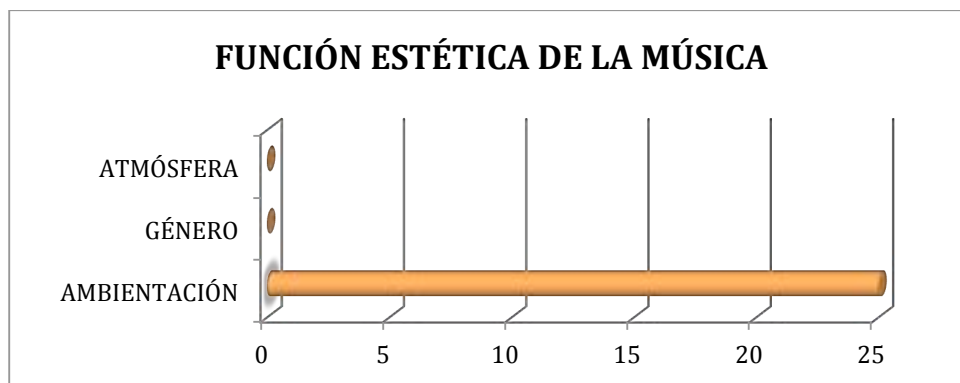
La **instrumentación** sigue apostando por la diversidad aunque el número total de instrumentos no sobrepasa la decena. Las cuerdas y el sintetizador son los más presentes, y cabe destacar la aparición de un nuevo instrumento: la gaita



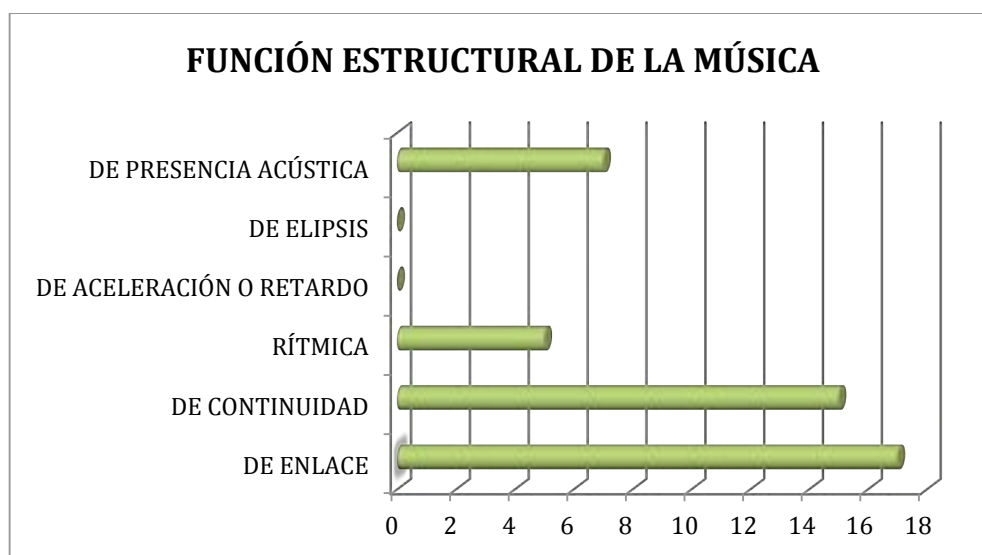
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, encontramos gran variedad en algunos de los apartados. Así, la función expresiva utiliza la música como elemento de realismo y como subrayado dramático o expresivo. Sin descartar otros usos tales como identificar un personaje, resaltar emotividad o servir de nexo con el espectador:



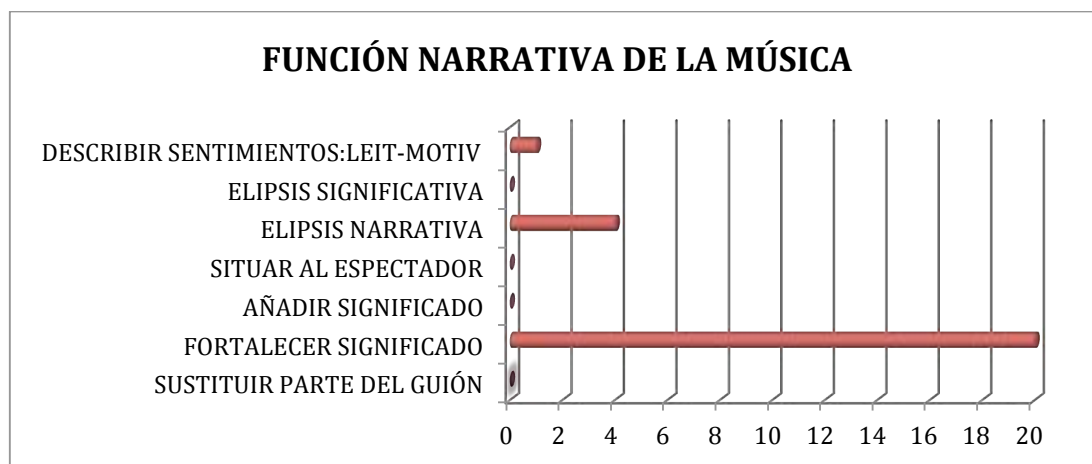
La función estética proporciona la ambientación en todo momento:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan enlace y continuidad entre las escenas además de servir de presencia acústica en momentos de silencio:



Por último, la función narrativa sigue mostrando un fortalecimiento del significado de las imágenes así como recordar hechos o personajes anteriores o hacer referencia a momentos no presentados con imágenes:



4.7. EL ÚLTIMO MAGNATE




DURACIÓN MUSICA ORIGINAL: 56' 56"
DURACIÓN PELÍCULA: 80'

El análisis de este largometraje documental lo he planteado algo diferente a los largometrajes anteriores. El hecho de ser un documental, implica que no hay personajes ficticios y, por lo tanto, la proyección cuenta con material de documentación, tales como fotos, videos y entrevistas, que tan sólo aportan información al espectador. La música que acompaña a los documentales, no pretende mover sentimientos en el espectador, sino aportar realismo a las escenas, siendo un complemento fundamental para el espectador.

Es por ello que, en lugar de analizar los bloques por los fragmentos musicales que iban apareciendo a lo largo de las escenas como he estado haciendo hasta ahora en mi trabajo, voy a analizar los bloques por la temática de la historia que se va sucediendo en el documental. Una vez visualizado el documental, observo que el compositor tiene bien definidos los diferentes puntos temáticos del largometraje, en concreto 10, y que en cada ocasión que aparece ese tema, utiliza el mismo fragmento musical.

- BLOQUE 1 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:0:36 1:18:29	0:03:56 1:19:35	Introducción de la persona de Horacio Echevarrieta constructor del submarino más largo del mundo, amigo de Alfonso XIII y simpatizante de la República, dueño de minas y una naviera. Final del documental donde vuelve a centrarse en la persona del Horacio Echevarrieta

En este fragmento tiene un gran protagonismo la pianola, pues empieza la música ella sola con notas largas que van tomando valores más cortos conforme sigue avanzando en compases. Así en el compás 24 ya aparecen corcheas y negras y desaparecen las blancas hasta el compás 40 donde toma un pulso fijo de negras que son acompañadas por el pizza bass y que durará tres compases. Ese patrón se repetirá varias veces a lo largo de este fragmento: una primera vez con el acompañamiento de Pizzi bass y viola:

B.S.O. El último magnate A' Meliveo

42

Pianola

Cuerdas

Pizzi bass

Viola




Y una segunda vez con todos los instrumentos (incluidas las cuerdas):

The image displays a musical score for a film score. It includes staves for Piano, Cuerdas (Strings), Pizz bass (Pizzicato Bass), and Viola. The notation is complex, featuring many beamed notes, rests, and dynamic markings, indicating a highly textured and atonal musical style.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	4/4. 92 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Bajo, pianola, cuerdas y viola

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: moto, radio, voces, narración - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

- BLOQUE 2 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:03:59	0:05:31	Aparecen los créditos iniciales y empieza a narrarse la historia desde los comienzos. En la imagen, un barco en el puerto, listo para zarpar.

El piano vuelve a tomar las riendas del protagonismo, siendo su melodía la principal. Los primeros cinco compases cuentan únicamente con el acompañamiento de las maderas y utilizan un ritmo algo complicado. Pero luego abandona este esquema rítmico, y a partir del sexto compás sólo va a utilizar la figura de negra en un ritmo muy bien definido de 4/4. Cabe destacar la pedal de Do que tienen las cuerdas en todo el fragmento y que nos recuerda continuamente a la tonalidad en la que estamos aunque muchas veces parezca que nos alejemos de ella o que estamos en su relativo menor:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 71 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Do M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Bajo, piano, cuerdas y madera

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	<ul style="list-style-type: none"> - Extradiegético - Sonidos in: proyector película, el mar, tiros, voz del narrador - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

- BLOQUE 3 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:12:44	0:13:09	Aparecen imágenes de la sociedad alemana de los años 20 en fiestas y locales de baile, y como fondo, se oye esta melodía de pianola simulando la música de esos bailes de la época.
<p>Este fragmento presenta una melodía algo complicada donde las corcheas y las semicorcheas son las protagonistas por lo que le da un carácter ágil y rápido a la música. Los agudos llegan a alcanzar una tesitura bastante elevada llegando hasta el mi 3. Presenta muchas alteraciones accidentales, casi siempre en forma de bemoles, en las notas si, mi, la. Y también coloca sostenidos a las notas fa y do.</p> <p>A partir del compás 28 la melodía de la mano derecha se mueve por una tesitura muy aguda y continuará así hasta el final:</p> 			

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/4. 2/2. 43 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pianola

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético -Sonidos in: voz narrador, tranvía, campana - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 4 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:06:53 0:09:18 0:12:13 0:28:45	0:08:06 0:09:46 0:12:40 0:30:45	Este bloque se escucha cada vez que se hace referencia a momentos o etapas de la vida de Horacio Echevarrieta , en los que ha conseguido algún logro o ha prosperado en sus negocios.
<p>Fragmento con una gran agilidad musical pues marca un tempo de 248 la negra. Podemos suponer por tanto que las figuras predominantes de este fragmento van a ser las de valores largos como la negra, la blanca y la redonda.</p> <p>El comienzo lo realiza la mano izquierda del piano, que no será acompañada con la mano derecha hasta el compás 10. Tan solo podemos oír una pedal y acordes de redondas en las cuerdas que contrastarán con las negras del piano:</p> 			

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 111 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano y cuerdas

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

-BLOQUE 5 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:10:07	0:11:45	Bloque musical que identifica al
	0:17:22	0:18:51	Echevarrieta optimista y
	0:19:20	0:20:11	emprendedor hombre de negocios al
	0:23:52	0:24:30	que le gusta poder invertir allá donde
	0:34:13	0:36:33	ve un futuro prometedor y en la labor
	0:39:36	0:41:15	de mejorar la vida de las ciudades y
	0:52:48	0:54:54	las personas
	1:05:08	1:05:52	

Volvemos a tener un fragmento con variedad instrumental donde el piano realiza una introducción de 6 compases él solo y ya en el séptimo compás se verá acompañado por las cuerdas y el pizz bass:



PIANO

CUERDAS I

MADERAS

PIZZI BASS

PERCUSIÓN


Las maderas harán su aparición en el compás 26 de una manera discreta, con notas largas y ligadas (blancas y redondas) al igual que las cuerdas. El último en aparecer va a ser la percusión, que aunque tarde (pues entra en el compás 51), se hará notar con un ritmo totalmente rompedor de tresillos que contrasta con el ritmo binario de negras del piano. A partir de ese momento sólo quedan en juego ellos dos pues las maderas y las cuerdas vuelven a quedar en silencio:

The image displays a musical score for five instruments: Piano, Cuerdas 1, Maderas, Pizz Bass, and Percusión. The score is written on five staves. The Piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cuerdas 1 part consists of long, sustained notes. The Maderas part enters at measure 26 with long, sustained notes. The Pizz Bass part provides a rhythmic foundation with eighth notes. The Percusión part enters at measure 51 with a driving triplet rhythm. The score is set in a key with one flat and a 4/4 time signature.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 134 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerdas, maderas, bajo y percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

- BLOQUE 6 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:05:36	0:06:45	Fragmento que aparece siempre que en el documental tratan alguna imagen o relato sobre alguna de las guerras o conflictos bélicos que se producen en los años de vida de Horacio Echevarrieta así como la maquinaria o armamento que son utilizados en dichas guerras.
	0:15:04	0:16:08	
	0:20:20	0:21:30	
	0:22:14	0:23:21	
	0:27:27	0:28:43	
	0:38:21	0:39:18	
	0:43:20	0:44:33	
	0:45:02	0:47:53	
	0:50:21	0:51:17	
	0:51:31	0:51:55	
	0:55:01	0:55:39	
	0:59:17	0:59:48	
	1:00:20	1:01:01	
	1:01:24	1:02:18	
	1:02:48	1:04:46	
	1:07:11	1:07:56	

En este fragmento se retoma la velocidad (negra=180) y por lo tanto las figuras predominantes van a ser redondas, blancas y negras. Es el fragmento más largo (155 compases) de esta banda sonora. El sintetizador es utilizado únicamente al principio (8 primeros compases):



Y al final del fragmento (18 últimos compases) con acordes de 3 notas:





Otro instrumento que destaca, pero por su monotonía y su igualdad rítmica es la percusión, que cuenta con la simple alternancia de negra con silencio de negra:



ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 155 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Sintetizador, cuerdas, viento y percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador



- BLOQUE 7 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:13:38	0:14:21	Esta música acompaña todas las escenas que hablan de Echevarrieta y su relación con Alemania o personas alemanas que en algún momento han colaborado con él de cierta manera. Así podemos citar al espía Lohmann o el marino Canaris con los que mantuvo negocios entre los años 1924 y 1929.
	0:31:56	0:33:06	
	0:36:44	0:38:03	
	0:41:28	0:43:03	
	0:48:27	0:49:03	
	0:49:21	0:49:55	
	0:56:09	0:56:55	
	0:57:35	0:57:55	
	1:11:44	1:14:38	
<p>Aquí se sigue con el mismo esquema de los fragmentos anteriores: instrumentos parecidos (piano, cuerdas y metales) donde el piano sigue llevando el peso de la melodía principal y las cuerdas y los metales hacen de refuerzo armónico del piano con acordes largos de blancas y redondas alternadas con silencios:</p> 			

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 77 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Piano, cuerdas y metales

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador


- BLOQUE 8 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:58:31	0:59:16	<p>Este bloque es de corta duración y sólo aparece una sola vez, al hablar de una productora de cine alemana de los años 20 llamada Phoebus, y su mensaje propagandístico y patriótico que se escondía en las películas de cine mudo que producía. En este negocio estaba implicado el marino Lohmann, que vio manchado su nombre cuando se destapó este negocio.</p>
<p>Fragmento muy corto, de apenas 17 compases, en los que la pianola se encuentra sola, como único instrumento. Es un tema muy dinámico con rítmicas muy variadas donde destacan los tresillos de semicorcheas, los puntillos y las ligaduras:</p> 			

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 17 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	Atonal
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Pianola

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

- BLOQUE 9 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	1:06:01	1:06:42	Proclamación de la República en España en 1931. De esta forma el antiguo Régimen desaparece y el Rey Alfonso XIII tiene que exiliarse.

Este fragmento muestra el himno republicano español cuya música original es de H. Riego como ya especifica Meliveo en su partitura. Para ello el compositor utiliza la melodía original de Riego y la lleva al grupo instrumental de que dispone: trompetas, trompas, trombones, tuba, clarinete, flauta y percusión:

Himno Republicano

B.S.O. - El último magnate H. Riego
Versión : Aº Meliveo




The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are Trompetas (Trumpets), Trompas (Horns), Trombones, Tuba, Clarinete (Clarinet), Flauta (Flute), and Percusión (Percussion). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody is a well-known Spanish Republican hymn by H. Riego, adapted by A. Meliveo for the film 'El último magnate'.

ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	3/4. 68 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La M
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Polifónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Trompetas, trompas, trombones, tubas, clarinete, flauta y percusión

ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Sonidos in: voces, pasos - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

- BLOQUE 10 -

FOTOGRAMA	I	F	DESCRIPCIÓN
	0:25:01	0:26:58	Este bloque musical acompaña a las derrotas comerciales de Horacio Echevarrieta , cuando algún pilar de su imperio cae: la naviera de Cádiz, la llegada del nuevo Régimen que rompe con sus negocios de armamento, como la fábrica de Torpedos, y como no, el fracaso de su aventura con el submarino.
	1:08:05	1:10:22	
	1:16:15	1:18:26	

Fragmento menos dinámico que los anteriores, con pocas melodías instrumentales. Predominan las blancas y las redondas y no hay un instrumento que destaque por su melodía en solitario.

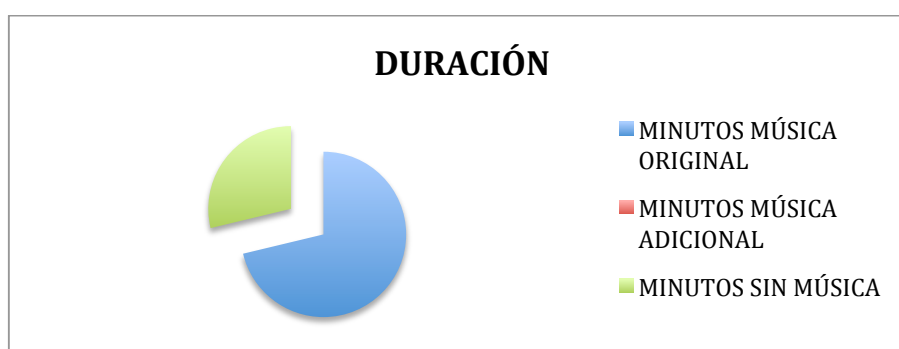


ANÁLISIS MUSICAL	
Ritmo – compás	2/2. 116 compases
Ritmo libre	-
Melodía – fraseo - tonalidad	La m
Melodía – ámbito melódico	Más de 1 octava
Melodía – agógica	Aire lento
Melodía – dinámica	Piano
Melodía – articulación	Ligado
Melodía – textura musical	Homofónico
Armonía	-
Sonido - altura	Media
Sonido - timbre	Maderas, cuerdas y metales

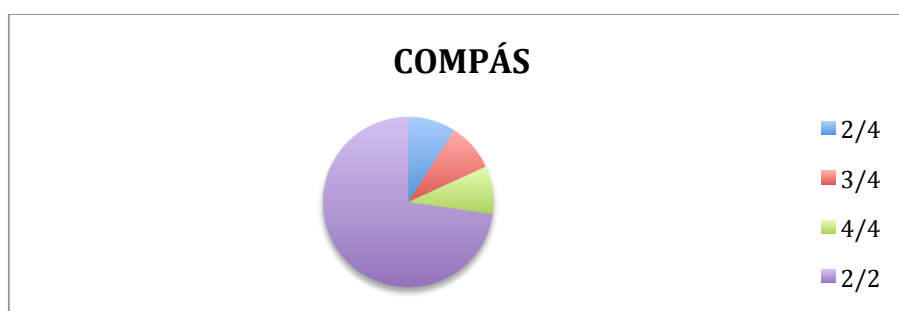
ANÁLISIS AUDIOVISUAL	
Sonido según fuente de emisión	- Extradiegético - Efecto de encabalgamiento
Sonido según sincronización con la imagen	Asincrónica
Música según su actitud con la imagen	Empática
Función expresiva de la música	Nexo con el espectador
Función estética de la música	Ambientación
Función estructural de la música	De continuidad
Función significativa de la música	Situando objetivamente al espectador

4.7.1. CONCLUSIONES

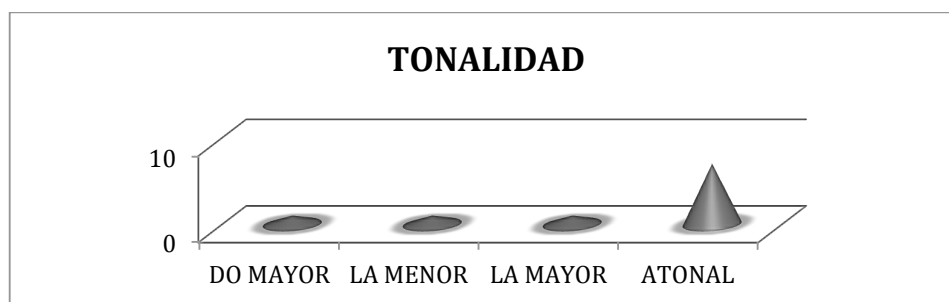
La parte musical en este largometraje vuelve a ser mayor que la no musical. Recordemos que es otro documental y que, por lo tanto, el diálogo es más narrativo. Tan solo un 29% del documental no está dotado de música tal y como observamos en la gráfica:



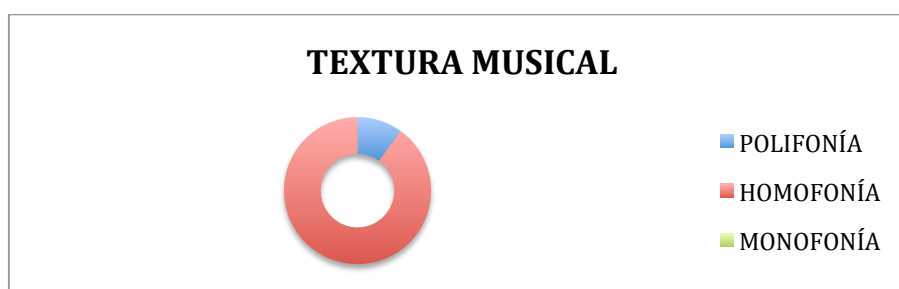
El **compás** más utilizado es el 2/2, seguido en minoría a partes iguales por los compases de 2/4, 3/4 y 4/4:



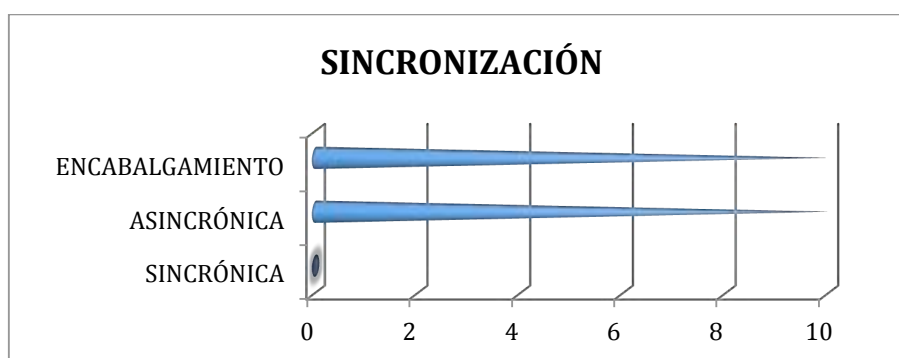
La **atonalidad** aparece por primera vez de forma mayoritaria en una película de Meliveo. La gran cantidad de alteraciones en la partitura hacen que sea imposible definir una tonalidad estable:



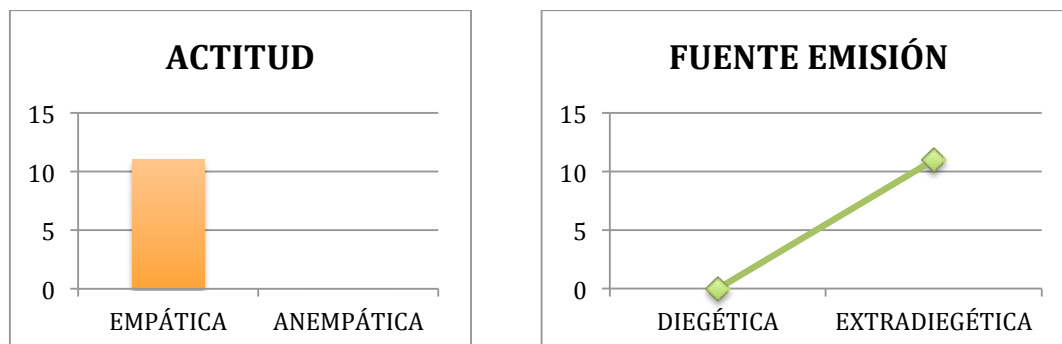
En la **textura musical** la homofónica es la más empleada. Los fragmentos cuentan con diversidad instrumental, pero observamos claramente una melodía principal y un acompañamiento del resto de instrumentos con notas largas y ligadas a modo de apoyo:



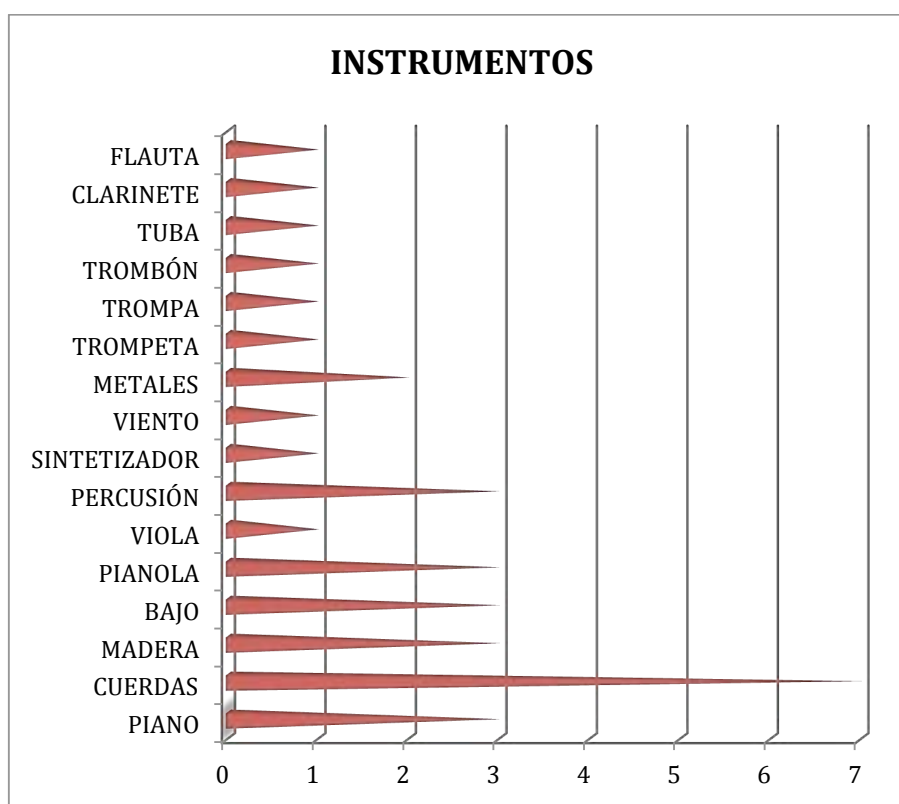
Destaca la **asincronía** de la música con la imagen así como el efecto de encabalgamiento entre escenas a partes iguales. La música se alarga más allá del comienzo de la próxima escena:



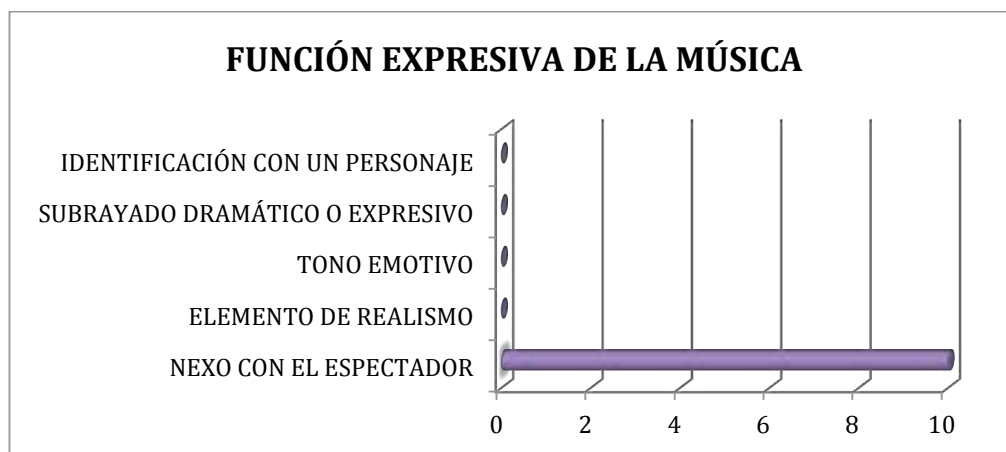
Según la fuente de emisión y la actitud, la música es **extradiegética** y **empática**, siguiendo la línea de las composiciones anteriores:



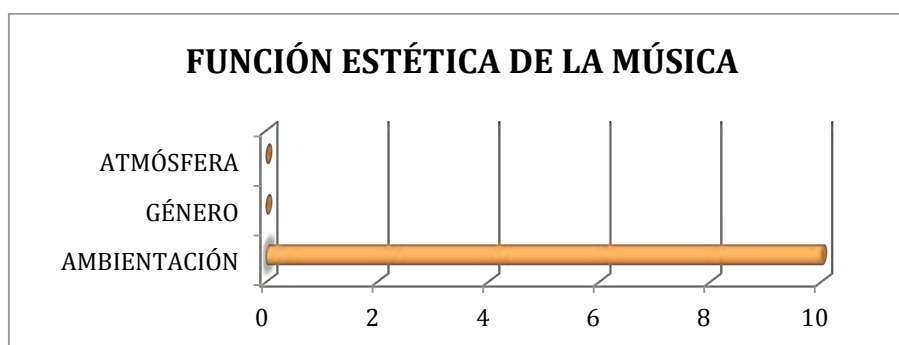
La **instrumentación** vuelve a ser numerosa con instrumentos convencionales tales como piano, cuerdas, madera o viento. La pianola hace aparición en varios fragmentos dando ese toque original por la tímbrica que posee:



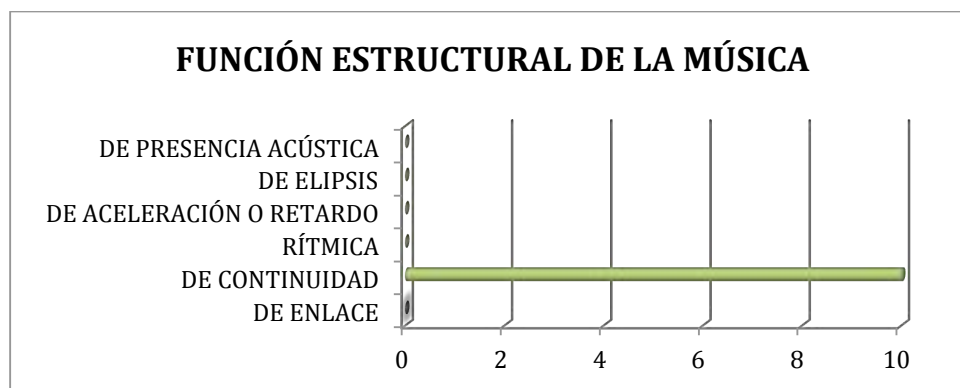
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, volvemos a encontrarnos con un documental, por lo que las funciones son las mismas que en *Los sabios de Córdoba*. Así, la función expresiva sirve de nexo con el espectador para una mayor comprensión de lo narrado en el documental:



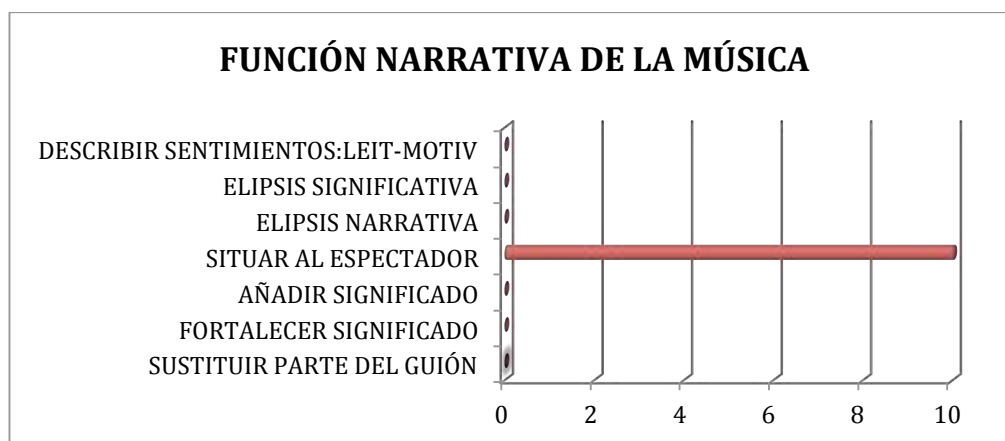
La función estética recuerda la ambientación en todo momento. Nos sitúa en el tiempo y la época en que se encuentra el documental para entenderlo mejor:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad entre las escenas. Este hecho unido al efecto de encabalgamiento da sensación de unidad entre las escenas:



Para finalizar, la función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado de las imágenes. La música intensifica lo narrado en cada una de las escenas del documental:



CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES FINALES

Este punto nos indica que hemos llegado al final de nuestra investigación. Un proceso de arduo trabajo, pero a la vez gratificante, que me ha aportado grandes conocimientos acerca de nuestro cine y su música con la que comparte protagonismo.

El cine es algo que siempre me ha llamado la atención. Me parece un arte mágico y especial, capaz de transportarnos por unos minutos al lugar donde se proponga, y de provocarnos sensaciones y sentimientos en cuestión de segundos, sin que podamos hacer nada para evitarlo. Sus personajes forman parte de nuestra vida en esos 90 minutos aproximados y cuando todo llega a su fin, nos dejan un pequeño vacío, que nos recuerda que todo ha sido “ficción” y que hay que volver a la “realidad”. Qué palabras más opuestas pero cuan unidas, ficción y realidad. A veces su unión es tal que las llegamos a confundir y necesitamos unos segundos para volver a poner a cada una en su sitio.

Si hacemos memoria, el cine es algo que nos va acompañando a lo largo de nuestra vida. Primero con las películas de animación, esas de la factoría Disney que más renombre tienen, después llegan las comedias románticas que tanto nos apetece ver a esa edad enamoradiza de la adolescencia, y por último las películas de acción y ficción que nos muestra otra realidad, otra visión que se sale de nuestro habitual día a día.

Por todas estas peculiaridades y por mi dedicación a la música como profesión y amante de ella que soy, me entusiasmó profundizar en este tema y poder elaborar, lo que a día de hoy tengo en mis manos, una tesis doctoral.

La música también forma parte de nuestra vida. Desde que nacemos, queramos o no, encontramos música. El cantar de los pájaros, la música de la radio, las nanas de nuestra madre,... todo es música. Se ha hecho imprescindible en nuestra vida, al igual que ha ocurrido en el cine. La música es comunicación, y como tal está presente continuamente para expresar, y puede hacerlo sola o acompañada de imágenes (ya sea un video-clip, un anuncio publicitario o una película). Es cultura y, por lo tanto, se manifiesta aunque de manera diferente, para expresar la tradición de esa cultura. El tipo de música y los instrumentos utilizados para interpretarla dan identidad a cada cultura y en esto se basan mucho los compositores dedicados al cine. Como todo elemento que

perdura a lo largo de los siglos, la música ha ido enmarcando diferentes estilos hasta llegar a la música actual, la contemporánea. Ningún estilo es mejor que otro, simplemente es diferente y cada uno tiene su encanto, su esencia.

Así, en música encontramos periodos que van desde las culturas Griega y Romana, pasando por el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y la actualidad. De manera que la música jamás ha dejado de renovarse y de investigarse. Eso mismo sigue ocurriendo en nuestros días. La necesidad de nuevas formas de expresión, de sentir, de transmitir, han dado lugar a una gran variedad de estilos musicales, de formas de componer que conviven hoy día a nuestro alrededor y que influyen también, de alguna manera, en el mundo cinematográfico⁶¹. No olvidemos que el cine es relativamente reciente, pues tiene apenas un siglo de vida, y, por lo tanto, la música que lo va a acompañar va a ser la música existente en ese mismo tiempo. Sin embargo la lista de compositores de cine es muy extensa y de muy variadas culturas, y eso influirá también a la hora de componer, como ocurrirá con nuestro compositor estudiado, Antonio Meliveo.

Meliveo se presenta como un compositor de nuestro tiempo, con un estudio dotado de todos los aparatos de última tecnología más avanzados del momento. Se rodea de la mejor herramienta para que sus composiciones no escaseen de nada. Su formación es mayoritariamente autodidacta, con influencias varias, desde su padre, hasta compositores de la talla de Ennio Morricone o Bernard Herrmann. Su oído ha recibido desde música de ópera, hasta rock al más puro estilo. Su música es igualmente variada, siguiendo, como él mismo cuenta, un estilo minimalista. Más que músico él mismo se considera un hombre de cine o de teatro.

Y hablando ya de la música en sí, la instrumentación y las melodías, vamos a tratar los análisis audiovisuales de los 6 largometrajes estudiados en nuestra investigación. Este análisis musical ha cubierto más de una década, con lo que hemos podido apreciar la evolución de Meliveo en sus composiciones. Al hablar de analizar música, como he venido detallando en mi investigación, hay unos parámetros básicos para mi por medio

⁶¹ Arcos, M. *Experimentalismo en la música cinematográfica* (2006, 29-42)

de los cuales he elaborado unos gráficos para obtener las conclusiones finales y que han ido apareciendo en las conclusiones de cada largometraje. Estos parámetros son los siguientes:

- Compás
- Tonalidad
- Textura
- Sincronización música/imagen
- Actitud música/imagen
- Fuente emisión sonora
- Instrumentación
- Funciones de la música

La música analizada pertenece a diferentes años y diferentes temáticas donde hemos podido apreciar la variedad instrumental y musical, pero con un trasfondo similar en todas ellas: la “influencia del Mediterráneo”. Esta influencia emana principalmente de la instrumentación utilizada y el ritmo. Su gusto por los instrumentos propios de otras culturas diferentes a la nuestra, la mayoría desconocidos por gran parte de los oyentes, hacen de Meliveo un compositor especial, que se sale de la rutina y trata de encontrar algo nuevo para cada una de sus películas.

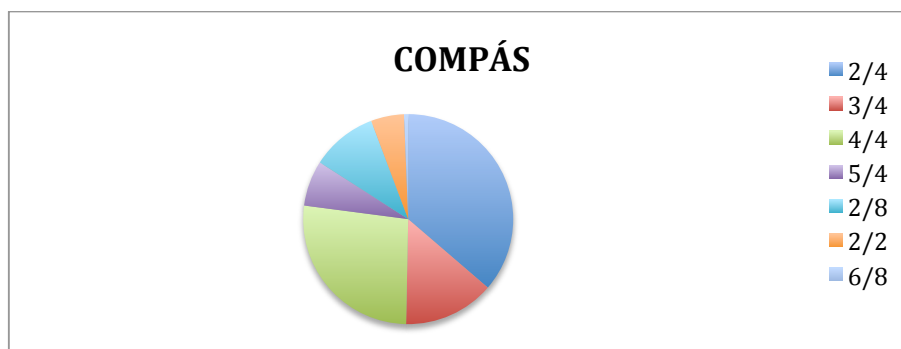
La rítmica seguida en todas las bandas sonoras analizadas es la binaria. El uso de algún ritmo ternario lo hace usando tresillos en el binario, de manera que en la música sí se puede apreciar cómo ha cambiado el ritmo, aunque no dure muchos compases. Utiliza desde el 2/4 hasta el 5/4. Las melodías tampoco son muy complicadas armónicamente y siguen una línea de pocos compases, suelen ser frases cortas que se pueden repetir en varias ocasiones, no seguidas, y que pueden dar lugar a derivados de ella misma, variando alguna nota o el ritmo, pero pudiendo ser reconocida por el oyente en cada caso. Dichas melodías pueden estar repetidas en una misma película pero con instrumentos o tiempos diferentes. Ese es el estilo minimalista del que nos habla Meliveo. El oyente debe oír una melodía varias veces para saber si le gusta o no. Para Meliveo el 3 es un número muy importante pues son las veces que al oír una música el espectador puede llegar a amarla o a odiarla. Pero hay que hacerlo de una manera sutil, delicada, por eso esa repetición sufre algún pequeño cambio cada vez, de forma que el

espectador llegue a reconocerla pero no le parezca repetitiva. No prima tampoco la velocidad en sus composiciones. La mayoría tiene un tempo tranquilo que permite disfrutar de la melodía y dejarse empapar por ella, casándola perfectamente con la imagen. Utiliza mucho el pulso de 60 la negra por una razón muy evidente, cada negra dura un segundo y es una unidad de tiempo que ayuda mucho a sincronizar la música con la imagen. Todo el proceso sale mucho más fluido.

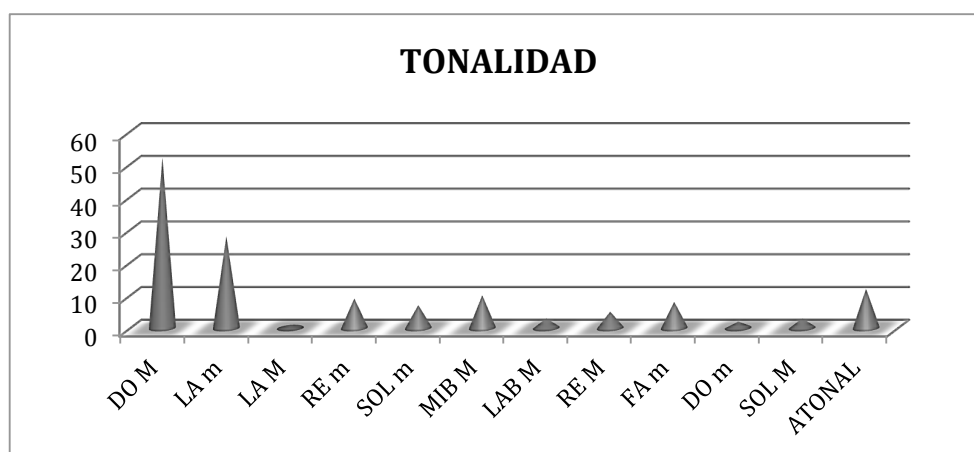
Todos estos parámetros musicales no buscan más que una reacción emocional del oyente, provocar sensaciones. Es por ello que decimos que la función de la música de las películas es emocional, hay que mover los sentimientos del oyente en la misma línea que camina la imagen, o no, puede tomar otro camino muy diferente. Si la imagen, por sí misma, despierta en nosotros una emoción, buena o mala, la música puede incrementar esa emoción o puede complementarla con otra que nos transmita la música. Hay ocasiones en que nuestro compositor, Meliveo, opta por complementar lo que la imagen nos dice, para que el sentimiento sea más completo o simplemente para desviar la atención de nuestras emociones. En todas y cada una de sus películas el oyente no puede ignorar la música, y se hace calar muy dentro de nuestro subconsciente. Tengo que reconocer que el uso de instrumentos, a veces tan atípicos, favorece que prestemos más atención a la hora de oír ciertas melodías. Yo particularmente he disfrutado mucho de cada una de sus piezas, analizando lo escrito y llevándolo al oído. Me ha parecido un trabajo muy interesante a la vez que enriquecedor por todo lo que me ha aportado como músico.

Ahora veamos las gráficas finales como resultado de los datos obtenidos en las 6 obras analizadas.

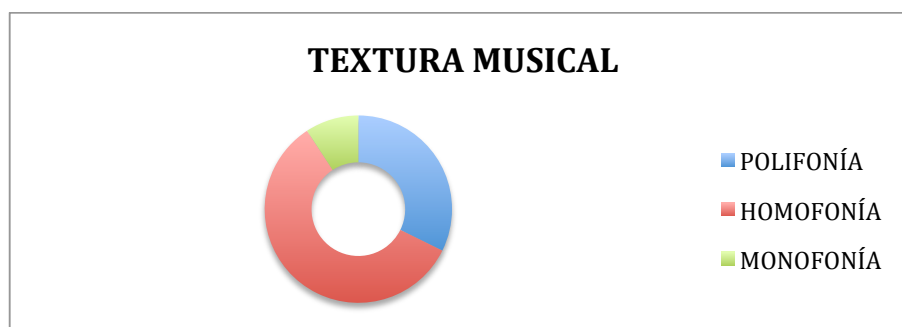
El **compás** más utilizado por Meliveo es es 2/4 (un 36% del valor total), seguido del 4/4 (27%) y del 3/4 (14%). El ritmo ternario apenas aparece en una ocasión a lo largo de sus seis largometrajes, por lo que podemos afirmar que el compás binario es el predominante en las composiciones cinematográficas de Meliveo:



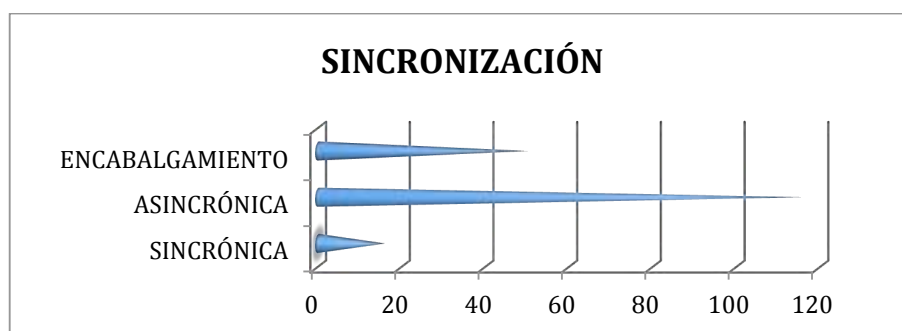
Con respecto a la **tonalidad** la de Do M es la más utilizada seguida de su relativo La m muy por detrás de ella y la de Mib M. Cabe destacar que son las tonalidades más cómodas porque poseen menos alteraciones en la armadura y por lo tanto, a los intérpretes les resulta más cómoda de leer y de ejecutar. El resto de tonalidades empleadas tienen un valor casi inexistente por lo que apenas merece mención:



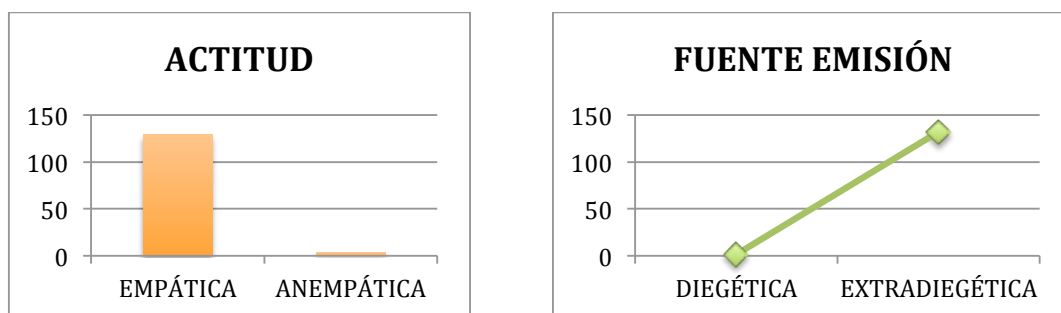
La **textura musical** tiene dos grandes pilares: la homofónica con un 58% seguida de la polifónica con un 32%. La monofónica apenas llega a un 9%. Este resultado nos indica que la música de Meliveo en sus películas tiende a ser una música muy cercana a la orquesta, donde prima la composición de varios instrumentos que participan en la melodía, haciendo gran uso de la variedad instrumental y de las diferentes voces y tímbricas de cada uno de los instrumentos:



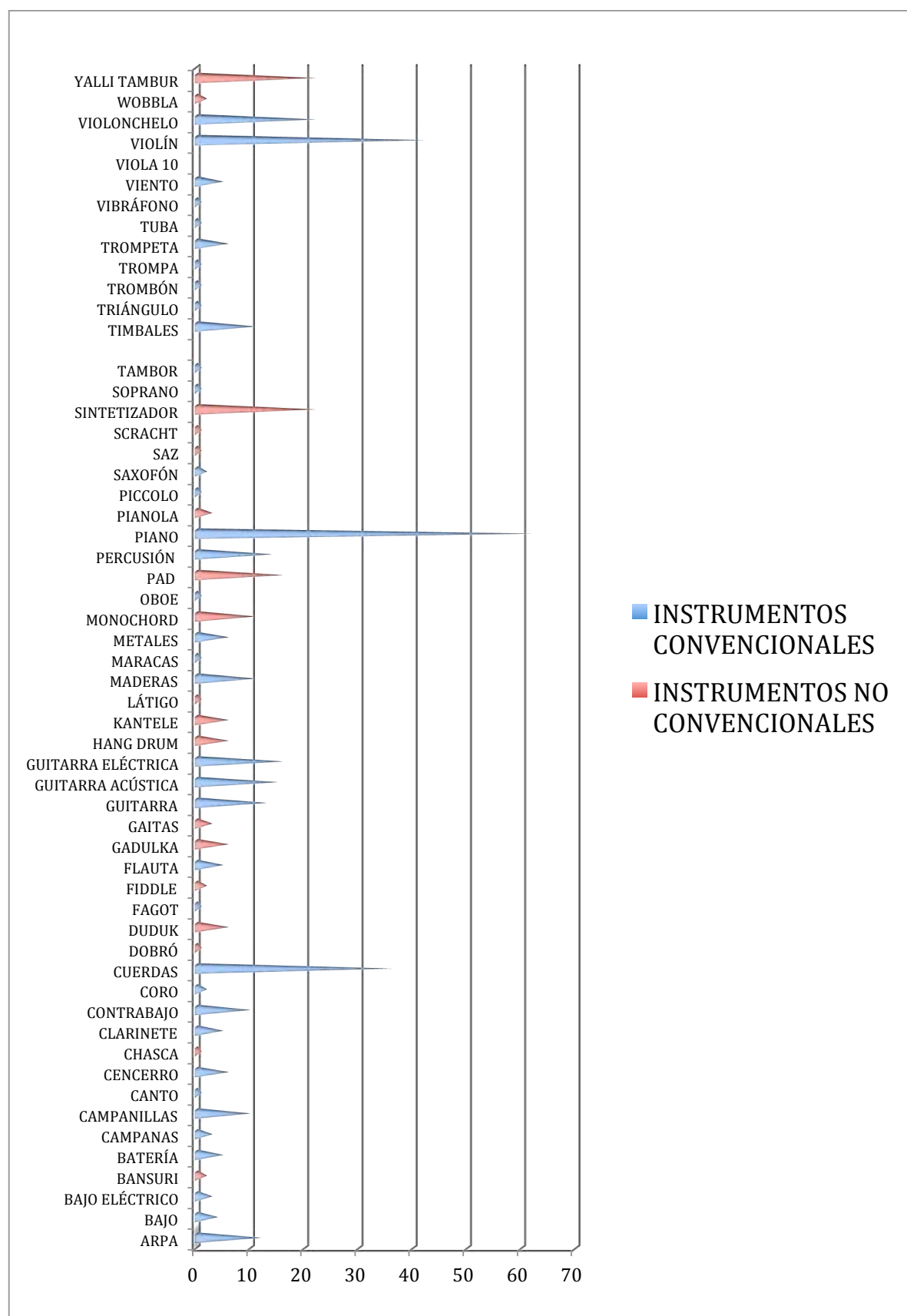
Destaca la **asincronía** de la música con la imagen, pues la música acompaña a la escena y la complementa, pero aparece de forma independiente siendo ella misma la única protagonista de su aparición y su desaparición. El efecto de encabalgamiento entre escenas también predomina bastante haciendo de elemento unificador entre planos y escenas:



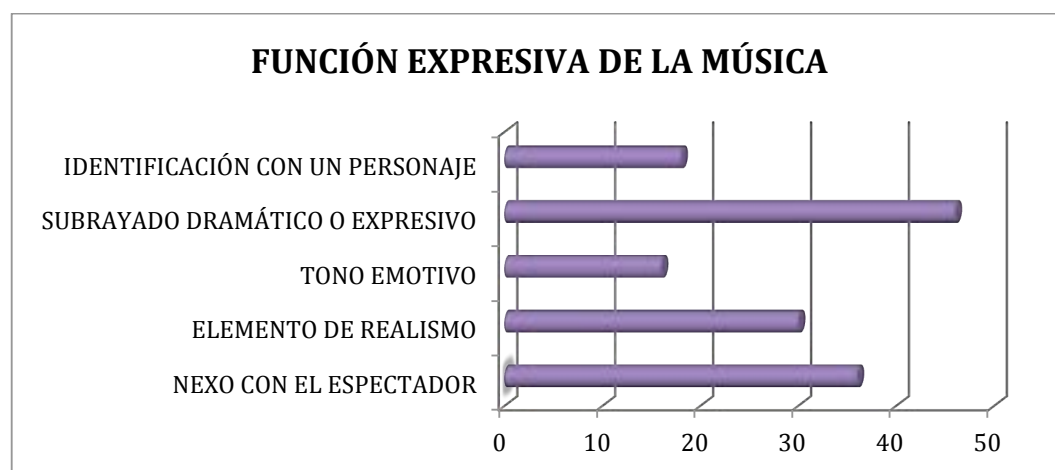
Según la fuente de emisión y la actitud, la música se presenta **extradiegética** y **empática**. La música es original, compuesta para la película y tiene una total conexión con lo que ocurre en la escena:



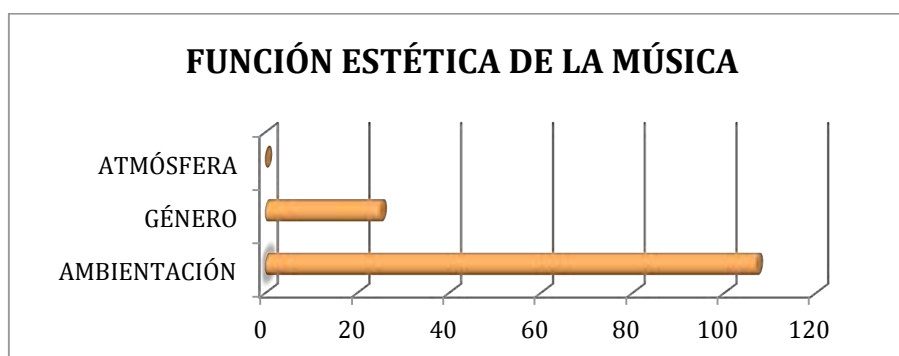
Al hablar de la **instrumentación** hemos querido hacer una clasificación entre los instrumentos más usuales a la hora de componer, y los no convencionales, que por su poca difusión o por su uso limitado en determinadas étnias y culturas no tenemos el gusto de conocer. Entre estos instrumentos encontramos la yalli tambur, el hang drum, el gadulka, el kantele, el bansuri, la chasca, el dobró, el saz o el duduk, además del sintetizador, que es más bien un efecto producto de la música electrónica. De entre ellos, a pesar de aparecer en minoría, la yalli tambur sobresale entre los 6 primeros instrumentos más usuales en Meliveo. Sin embargo, no son éstos los más frecuentes en las composiciones analizadas. Entre los más empleados encontramos el piano en primer lugar, seguido del violín o las cuerdas en general:



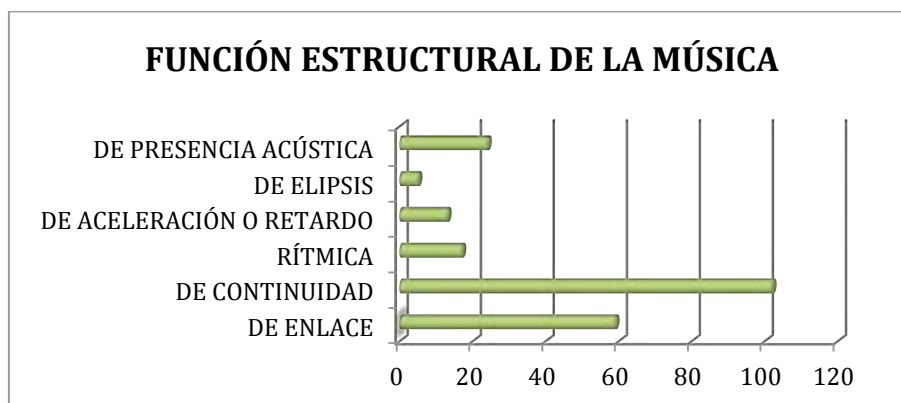
Dentro del apartado de **funciones de la música** con respecto a la imagen, los resultados han sido los siguientes. Así, la función expresiva se encarga mayoritariamente del subrayado dramático o expresivo así como del nexo con el espectador:



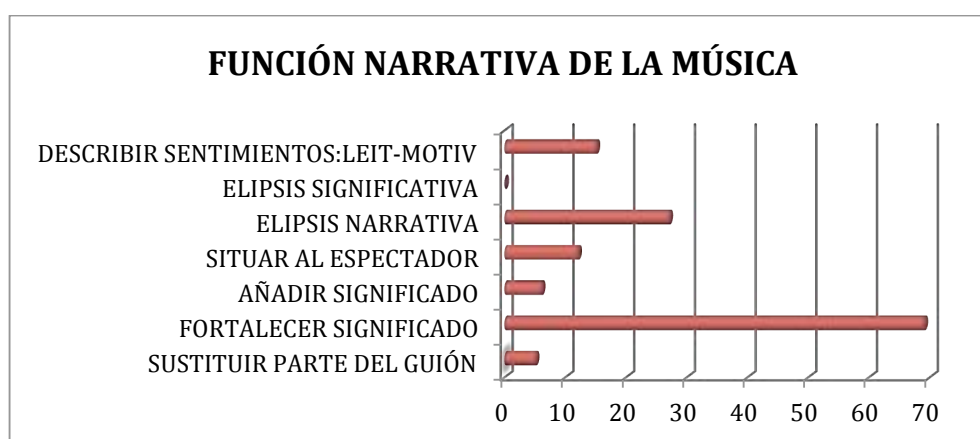
La función estética proporciona la ambientación en todo momento:



La función estructural refleja que los momentos musicales proporcionan continuidad y enlace entre las escenas. Asimismo, en determinados momentos, la música aparece para cubrir silencios mientras la escena sigue su desarrollo, actuando así de presencia acústica:



Para finalizar, la función narrativa nos muestra un claro fortalecimiento del significado de las imágenes así como la función de elipsis narrativa recordando personajes o hechos que no se reflejan en la imagen:



Con estos resultados podemos dar respuesta a las cuestiones formuladas al principio de nuestro trabajo de investigación a modo de hipótesis y que nos van a servir para conocer mejor a nuestro compositor Antonio Meliveo y su música para cine.

En toda película o documental, se esconde un mensaje que se quiere transmitir al espectador. Ese mensaje puede escribirse con diálogos, con escenas y también con música. La combinación de esos tres ingredientes puede hacer que el mensaje llegue mejor y más claro al receptor, para que éste tenga su propia percepción del mismo. Por lo tanto, la música comunica, transmite, emite, es comunicadora y portadora de información.

Dentro de las funciones de la música, hemos tratado 4 apartados que estudiaban percepciones diferentes siempre desde la perspectiva del espectador. Así la función expresiva ha destacado por el subrayado dramático y expresivo, que no es más que resaltar sentimientos ya originados por las imágenes. En otra función, la narrativa, la opción más numerosa es la de fortalecer el significado, volvemos a reiterarnos en la intensificación de las emociones. Por lo tanto queda demostrado que la música no sólo puede influir en los sentimientos del espectador, sino que lo hace y de una manera bastante efectiva. Además, la función estructural nos habla de la presencia acústica de la música que no es más que cubrir espacios de silencio mientras sigue el desarrollo de la escena. Y como tal, se origina un diálogo particular entre los dos elementos que el espectador traduce con sus palabras.

Igualmente, la música de Meliveo puede describir momentos o recordar personajes que no aparecen en la escena. Esta cuestión la vamos a resolver observando la gráfica de la función narrativa de la música. Cuando la música funciona como elipsis narrativa, que es la segunda función más aparecida en esta gráfica, hace referencia a momentos o personajes que no aparecen en la película o que no aparecen en la escena, pues pertenecen a una escena anterior. Por lo tanto una música nos puede llevar a recordar cierto personaje o momento importante en la película, simplemente porque su melodía nos lo recuerde.

La instrumentación más frecuente en las composiciones de Meliveo pertenece a instrumentos convencionales como es el caso del piano, los violines y las cuerdas. Sin embargo también la yalli tambur está entre los frecuentes, y ésta sí consideramos que es una particularidad más de Antonio Meliveo. El uso de instrumentos poco conocidos o típicos de ciertas culturas que nada tienen que ver con nuestra tradición musical, hacen

de Meliveo un compositor especial que hace que su música sea diferente, nueva y llena de timbres nuevos para el espectador.

Además, tiene relación el tipo de instrumentación utilizado con el factor emotivo que quiere destacar. Como el propio Meliveo confiesa, él se considera músico del Mediterráneo. Su gusto por la música griega, turca, egipcia, israelí, árabe, italiana, etc es más que evidente en todas y cada una de sus películas, sin menospreciar nuestra música, la música española y todas sus variedades. Le gusta proponer nuevas tímbricas a sus bandas sonoras, nuevos sonidos interpretados por instrumentos poco comunes, exóticos, que otorguen cierto carisma a su música. Así, en cada una de sus películas analizadas encontramos varios de estos instrumentos excepto en *Solas* (1999), donde hace uso de una orquesta compuesta de cuerdas, vientos y percusión, con la aparición esporádica del piano, que es el que se sale del esquema orquestal puro. Continuemos por *El camino de los ingleses* del año 2006. Han transcurrido 7 años de una película a otra, pero musicalmente hablando, son dos trabajos completamente distintos. Hemos de reconocer, que esta banda sonora es la más densa y larga de todas las analizadas en esta tesis. Su grabación consta de 35 pistas, unos 60 minutos de música. Eso nos da que pensar que dicha película es muy musical, que hace un uso muy prolongado de la música, y que, por lo tanto, el porcentaje de imagen sin música es bastante reducido. Encontramos instrumentos como el tambur (de la antigua Persia) o la yalli tambur (de Turquía) que tienen gran protagonismo en la película. Fuera del mediterráneo también intervienen otros instrumentos como el kantele (de Finlandia), el dobró (de Estados Unidos) o el bansuri (de la India) que combinados con instrumentos de percusión o de cuerda tradicionales, dan como resultado una combinación original y totalmente compatible con la película. Una de las bandas sonoras que más me ha impresionado ha sido *Los sabios de Córdoba* (2009). Recordemos que esta película tiene un fondo de estudio religioso, y por tanto, de culturas bien distintas entre sí. A lo largo de la película se van visitando países, los más estratégicos de las tres religiones más importantes de la actualidad: el Cristianismo, el Islamismo y la Judía. Es por ello que la música que nos encontramos nos transporta a esos países y a sus culturas. Encontramos instrumentos ya aparecidos anteriormente como el kantele, y nuevos como el duduk (Armenia). Podemos observar que ni Finlandia ni la India son dos lugares con una importancia clave en la tradición de las tres religiones que hemos mencionado anteriormente, sin

embargo, el sonido de esos dos instrumentos originarios de esos países, con una melodía y una rítmica apropiada, puede interpretar a la perfección la música tradicional árabe o judía, y hacer suyo tal instrumento. Las riquezas melódicas en esta película son llamativas, y tan reales, que nos transporta realmente a esas culturas y a sus costumbres y formas de vida. Un año después, en 2010, aparece *Mar de plástico*, otra película rodada íntegramente en rincones de Andalucía, pero con otra mezcla de culturas, en este caso la andaluza y la africana. Encontramos instrumentos ya familiares para nosotros como la yalli tambur o el duduk y también otros nuevos como el hang drum (Suiza) y el gadulka (Bulgaria). La música de esta película se limita a sólo 5 fragmentos, que describen los puntos de inflexión de la trama: la llegada del protagonista, el reencuentro de la pareja y la angustia de ambos por separado. La música africana se hace patente en los momentos que protagoniza el hombre. Y por último, ya en 2011, contamos con la música de dos películas: *Barreiros*, *el Henry Ford español* y *El último magnate*. La primera es una película rodada en gallego y castellano. Destacan 3 tímbricas en su banda sonora: las gaitas, el piano y las cuerdas. La presencia de las gaitas es más que justificable, pues es el instrumento por excelencia de la música tradicional gallega. No obstante, nunca aparece sola, siempre va acompañada de más instrumentos que le quitan protagonismo, pero siempre está presente su sonido. El piano y las cuerdas también aparecen bastante llegando a ser protagonistas en varias ocasiones. La segunda es un largometraje documental, que narra la parte menos conocida de la vida de Horacio Echevarrieta. La música que acompaña este documental es mayoritariamente orquestal, donde tienen gran protagonismo las cuerdas y los vientos. También el piano, o más bien la pianola, hace su aparición en varios momentos de la película. Al ser un documental, la música está presente prácticamente en todo momento. Podemos concluir que efectivamente Meliveo utiliza meditadamente la instrumentación con una finalidad emotiva a través de un estudio muy particular de la tímbrica instrumental para hacerla lo más compatible posible con la imagen.

¿Podemos afirmar si hay algún elemento en común en todas las composiciones de Meliveo? Llama la atención el compás, que siempre es binario, o la tonalidad, repitiendo Do M en todas sus obras analizadas. También en la instrumentación las cuerdas o el piano aparecen muy a menudo. Por lo tanto sí hay elementos comunes en sus composiciones para cine.

Por último, una última apreciación acerca de las melodías de las diferentes películas. Es difícil apreciar parecidos entre ellas, pero sí es verdad que he vivido momentos en los que viendo una película, he recordado escenas de otra película debido a la música que estaba escuchando. Entre *El camino de los ingleses*, *Los sabios de Córdoba* y *Mar de plástico* hay conexiones melódicas que por la tímbrica, el ritmo o la melodía, tienen gran parecido entre sí.

Cuando yo iba al cine a ver una película siempre me podía imaginar cómo habría sido el rodaje de la misma, qué difícil habría sido tal o cual escena, o qué bien o mal lo hacen los intérpretes, pero nunca me detuve a pensar la historia y la “fabricación musical” de esa película. Ahora que he conocido de cerca dicho trabajo, no me queda más que concluir que, además de duro, estresante e infravalorado, es imprescindible. Nadie se detiene a pensar cuánto tiempo ha tenido ese compositor para hacer esa música, cuántos intentos fallidos hasta complacer al director, o cuánta fuente de imaginación ha emanado durante ese breve tiempo de trabajo compositivo. Aun así, tenemos grandes genios en nuestro país, como Antonio Meliveo, que hacen de su trabajo, su vida, y que además le ponen todo el entusiasmo y la profesionalidad posible.

Para concluir me gustaría confesar mi gran admiración y respeto por Antonio Meliveo, su trabajo y su trayectoria, que tantos éxitos le ha proporcionado, y su persona, tan colaboradora y participativa en este proyecto a la vez que amable y cariñosa.

CAPÍTULO 6: FUENTES

6.1. BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor & EISLER, Hans. (1981). *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.
- ALCALDE, Jesús. (2007). *Música y Comunicación: puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua.
- BRELET, Gisele. *Estética y creación musical* (1957). Vanves Cedex: Hachette.
- CARMONA, Luis Miguel. (2008). *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores.
- CARMONA, Luis Miguel. (2007). *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel
- CASETTI, Francisco. & DI CHIO, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CHION, Michel. (1999). *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel. (1992). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- COLMENA TALAVERÓN, Enrique. (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Sevilla: Consejería de Cultura
- COLÓN, Carlos. (1991). *George Gershwin y Leonard Bernstein*. Sevilla: Publicaciones de los Encuentros Internacionales de Música de Cine, Diputación de Sevilla.
- COLÓN, Carlos. (1993). *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda.
- COLÓN, Carlos. INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- COOK, Nicholas. (1987). *A guide to musical analysis*. New York: George Braziller.
- COOKE, Deryck (1959). *The language of music*. London: OUP Oxford
- COPLAND, Aaron. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (1998). *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica.

- CUETO, Roberto. (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer.
- CUETO, Roberto. (2003). *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Madrid: Colegio del rey.
- DE AGUILERA, Miguel. ELLIES ADELL, Joan & SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. (2008). *Comunicación y música I: lenguaje y medios*. Barcelona: UOC.
- DE ARCOS, María. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- DEL PINO, José María. (2003). *Ausencia de Sevilla: Identidad y cultura andaluza contemporánea en Solas de Benito Zambrano*. Madrid: España Contemporánea XVI, tomo 16 nº1, p. 7-24.
- FIDDIAN, Robin. (2001). *Géneros mezclados: masculinidades y melodrama en Solas*. Ponencia del Congreso “50 años de cine español”. University of California. Inédito.
- FRAILE PRIETO, Teresa. (2004). *Funciones de la música en el cine*. Extracto del trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Dirigido por Matilde Olarte. Salamanca: Universidad de Salamanca
- FRAILE PRIETO, Teresa. (2010). *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- LACK, Russell.(1997). *Twenty four frames under: a buried history of film music*. London: Quartet Books Limited.
- LANGER, Susanne (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- LARUE, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor S.A.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles. (2007). *Análisis del documento fílmico.(Un ejemplo ilustrativo: Solas)*. Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, p. 20-58.
- MARTÍN, Marcel. (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

- MEYER, Leonard (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial
- NIETO, José. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. (1998). *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- RODRÍGUEZ, Ángel. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. (2005). *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Cinetífico de la Universidad de Málaga.
- TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (2010). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- UTRERA MACÍAS, Rafael. (2000). *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*. Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía.
- UTRERA MACÍAS, Rafael. (2005). *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- VALLS, Manuel & PADROL, Joan. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.
- VIEJO VIÑAS, Breixo. (2008). *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal.
- XALABARDER, Conrado. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.
- XALABARDER, Conrado. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis de creación de bandas sonoras*. Buenos Aires: Libros en Red.

6.2. MATERIAL AUDIOVISUAL

- MELIVEO, Antonio (1999). *Solas* [CD]. Madrid: Virgin Records España
- MELIVEO, Antonio (2000). *Plenilunio* [CD]. Madrid: Universal Music Spain
- MELIVEO, Antonio (2000). *Fugitivas* [CD]. Madrid: Sony BMG
- MELIVEO, Antonio (2006). *La semana que viene (sin falta)*. [CD]. Madrid: Warner Music Spain
- MELIVEO, Antonio (2006). *El camino de los ingleses*. [CD]. Madrid: Warner Music Spain
- MELIVEO, Antonio (2008). *3 días before de fall*. [CD]. Valencia: Saimel
- ZAMBRANO, Benito (1999). *Solas*. [DVD]. Sevilla: Maestranza Films, S.A.
- HERMOSO, Miguel (2000). *Fugitivas*. [DVD]. Sevilla: Maestranza Films, S.A.
- URIBE, Imanol (2000). *Plenilunio*. [DVD]. Madrid: Sogecine
- LLAMAS, Joaquín (2001). *Pasión adolescente*. [DVD]. Madrid: Zeppelin T.V.
- DE LA IGLESIA, Eloy (2002). *Los novios búlgaros*. [DVD]. Madrid: Cuervo Films
- NACHO, Ignacio (2004). *Poliedro*. [DVD]. Barcelona: Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña
- GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis (2004). *María querida*. [DVD]. Sevilla: Maestranza Films, S.A.
- SAN MATEO, Josetxo (2005). *La semana que viene*. [DVD]. Sevilla: Maestranza Films, S.A.
- GUTIERREZ, Francisco Javier (2008). *3 días*. [DVD]. Sevilla: Maestranza Films, S.A.
- CALVO, Luis (2008). *Prime time*. [DVD]. Madrid: Kino PC
- BANDERAS, Antonio (2006). *El camino de los ingleses*. [DVD]. Málaga: Green Moon
- BENDER, Jacob (2009). *Los sabios de Córdoba*. [DVD]. Málaga: MLK Producciones
- MUNT, Silvia (2010). *Mar de plástico*. [DVD]. Málaga: MLK Producciones
- CASAL DE MIGUEL, Simón (2011). *Barreiros, el Henry Ford español*. [DVD]. Málaga: Salero Films

- HERGUETA, José Antonio (2011). *El último magnate*. [DVD]. Málaga: MLK Producciones

6.3. RECURSOS EN WEB

- www.albertoiglesias.net
- www.avandalus.org
- www.catalanfilmsdb.cat
- www.cervantesvirtual.com/portal/LGB/cine_estatica.shtml
- www.cinebso.com
- www.composicion-musical.com
- www.depeliculasgratis.com
- www.estamosrodando.com
- www.evagancedo.com
- www.filmaffinity.com
- www.filmmusicmag.com
- www.filmmusicsociety.org
- www.filmotecadeandalucia.com
- www.filmscoremonthly.com
- www.illarramendi.com
- www.imdb.es
- www.juancarloscuello.com
- www.lospretextosdeblin.blogspot.com.es/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html
- www.mcu.es/cine
- www.moviemusicuk.us
- www.mundobso.com
- www.musicfromthemovies.com
- www.musimagen.com
- www.pablocervantes.com
- www.roquebanos.com

- www.sabiosdecordoba.blogspot.com.es
- www.scorefilia.com
- www.sibetrans.com/trans
- www.soundtrack.net
- www.soundtrackcollector.com
- www.usuarios.lycos.es/compositores
- www.vidasdecine.es
- www.victoreyes.es

CAPÍTULO 7: ANEXOS

7.1. ANEXO I: MELIVEO COMO COMPOSITOR DE MÚSICA PARA LAS ARTES ESCÉNICAS Y CINEMATOGRÁFICAS

7.1.1. TEATRO

1980	<i>El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> de F.García Lorca. Compañía Dintel
1981	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i> . Compañía La Caleta <i>El retablillo de Don Cristóbal</i> de F. García Lorca. Compañía La Caleta”
1982	<i>Farsa musical para un títere</i> sobre textos de F. García Lorca. Compañía La Caleta
1983	<i>En busca del tesoro del moro</i> . Compañía La Caleta
1984	<i>Querido Molière</i> . Compañía Teatro del Mediterráneo
1985	<i>Noche...</i> Compañía Teatro del Mediterráneo
1987	<i>La casa de Bernarda Alba</i> de F. García Lorca. Teatro Estable <i>La Dama boba</i> de Lope de Vega. Compañía Taller de Teatro 5
1988	<i>Agárrate a la silla</i> . Compañía Chirimoya
1990	<i>Performance</i> . Arquitectura Ángel Taborda <i>Birdi-Dirli</i> . Compañía Amaranda <i>Acto imprevisto</i> . Compañía Teatro Estable <i>Zanguanga Garatusa</i> . Compañía Teatrocado
1992	<i>Entra si te atreves</i> . Compañía Acuario Teatro
1993	<i>Vanguardia civil</i> . Compañía Petit Comité <i>El arte dramático</i> . Compañía Teatroz <i>La T.V.</i> . Compañía Teatroz <i>La mujer</i> . Compañía Teatroz <i>La religión</i> . Compañía Teatroz
1994	<i>Catinga</i> . Compañía Málaga Danza Teatro <i>El circo imaginado</i> . Compañía Acuario Teatro <i>Muller Mullieris</i> . Compañía Alfa Teatro
1995	<i>Casting</i> , versión musical de <i>La casa de Bernarda Alba</i> de F. García

	<p>Lorca. Compañía Teatroz</p> <p><i>El circo de las moscas</i>. Compañía El Espejo Negro</p> <p><i>Soy de España</i>. Compañía El culebrón portátil</p> <p><i>Amantes del miedo</i>. Compañía Málaga Danza Teatro</p>
1996	<p><i>Rama</i>. Compañía Málaga Danza Teatro. Premio a la mejor Música Original en la Feria del Teatro del Sur. 1997</p> <p><i>Sois todas unas....</i>. Compañía El Revés</p> <p><i>Horror Vacui</i>. Compañía Teatromaquia</p>
1997	<p><i>Isabel es nombre de reina</i>. Compañía Orando Teatro</p>
1998	<p><i>De locura</i>. Compañía El Espejo Negro</p> <p><i>La Traviata</i> de G. Verdi. Teatro Cervantes</p> <p><i>Barataria</i>. Compañía Teatroz Colectivo. Premio del Público al mejor Espectáculo en la Feria de Teatro del Sur. 1998</p>
1999	<p><i>Razón Cero</i>. Compañía Málaga Danza Teatro</p> <p><i>Babilonia</i>. Compañía Axioma Teatro</p> <p><i>Esperándote espero</i>. Compañía Elestable Málaga</p> <p><i>Flamenka</i>. Compañía Humus Project</p> <p><i>Tic-Tac</i>. Compañía Acuario Teatro</p> <p><i>Tatuaje</i>. Compañía Málaga Danza Teatro</p> <p><i>Pinocho</i>. Compañía Acuario Teatro</p> <p><i>No me digas más</i>. Compañía Zanguango Teatro</p> <p><i>Alicia a través del espejo</i>. Compañía Acuario Teatro</p> <p><i>Tras la pista</i>. Compañía Patatín Patatán Teatro infantil</p> <p><i>La ratita presumida</i>. Compañía Elestable de Málaga</p>
2000	<p><i>La Cenicienta</i>. Compañía Acuario Teatro</p> <p><i>Consumo</i>. Compañía Anthares Teatro</p> <p><i>Perla irregular</i>. Compañía Málaga Danza Teatro</p> <p><i>La momia</i>. Compañía Acuario Teatro</p>
2001	<p><i>Cinema Terror</i>. Compañía Función Pública. Premio a la mejor Música Original en la Feria de Teatro del Sur. 2001</p> <p><i>El fin del mundo</i>. Compañía Teatro Alfil</p> <p><i>Chama</i>. Compañía Málaga Danza Teatro</p>

2002	<i>La Lozana Andaluza</i> . Compañía Centro Andaluz de Teatro
2003	<i>Hamelin</i> . Compañía Acuario Teatro <i>Aparir-Ciones</i> . Compañía El Espejo Negro <i>El sueño del Conde de Belaquo</i> . Compañía Anthares Teatro
2004	<i>Don Juan Enamorado</i> . Compañía Marcando Teatro <i>No nos gustó la guerra de Corea</i> . Compañía La Tapadera S.L. <i>Nie, un emigrante de otros mundos</i> . Compañía Producciones Sin Hache <i>Margarita</i> . Producción Remedios Hidalgo <i>Cuaderno de Estudios Teatrales</i> . Producción Universidad de Málaga
2005	<i>Solas</i> . Producción C.A.T. Maestranza Films-Pentation <i>Los perros flauta</i> . Compañía El Espejo Negro <i>A jugar con Don Quijote</i> . Compañía Anthares Teatro <i>Mainake</i> . Compañía Anthares Teatro <i>Rima Rimando</i> . Compañía Teatro Estable <i>Una historia de gallinas</i> . Compañía Acuario Teatro
2006	<i>La vida de un piojo llamado Matías</i> . Compañía El Espejo Negro. Premio MAX al Mejor Espectáculo Infantil. 2009 <i>Generación 27</i> . Compañía Elestable Danza
2007	<i>Tristán e Isolda</i> . Compañía Teatro del Gato
2008	<i>Cenicienta, antes de medianoche</i> . Compañía Acuario Teatro
2009	<i>Es-puto Cabaret</i> . Compañía El Espejo Negro <i>Se ha escrito un crimen</i> . Compañía Teatroz <i>El pez gordo</i> . Compañía Tal y Cual Producciones <i>Las anémonas</i> . Producción Psico Ballet Maite León <i>Rosaura y Gilda casi brujas</i> . Compañía Acuario Teatro <i>Entremeses - Entre mesas</i> . Compañía Acuario Teatro
2010	<i>The woman in black</i> . Producción Shangai Repertory Theatre <i>El fantástico viaje de Jonás el espermatozoide</i> . Compañía El Espejo Negro <i>Garbancito Superstar</i> . Compañía Acuario Teatro <i>Taromago o el desván de la Magia</i> . Compañía Alamar Teatro
2012	<i>El estado de sitio</i> . Producción CAT (Centro Andaluz de Teatro)

2013	<i>Prometheus, cantus ad hominem</i> . Producción IEM (Iniciativas Escénicas y Musicales) <i>La venganza de Don Mendo</i> . Producción El espejo negro <i>Casting: A la caza de Bernarda Alba</i> . Producción Teatroz
2014	<i>Kalango</i> . Producción Málaga Danza Teatro
2015	<i>Te conozco</i> . Producción Málaga Danza Teatro <i>Babylonia</i> . Producción Petit Teatro

7.1.2. AUDIOVISUAL-TV

1989	<i>La fuga del tiempo</i> . Serie dramática de 32 capítulos. Producción Canal Sur Televisión
1990	<i>Caligari Producción</i> . Video Industrial. Producción Caligari films
1991	<i>Bit a Bit</i> , sintonía de magazine educativo. Producción Canal Málaga Televisión
1992	<i>Agenda de Viaje</i> . Sintonía de magazine cultural. Producción Canal Sur Televisión
1993	<i>Las aguas claras</i> . Producción Mancomunidad de Municipios de la Costa del Sol Occidental <i>Salón del estudiante</i> . Video cultural y spot de televisión. Producción Universidad de Málaga
1994	<i>Puerto de Málaga</i> . Video cultural. Producción Universidad de Málaga <i>La Costa del Sol</i> . Video magazine. Producción C.T. Teatro <i>Universidades Andaluzas</i> . Video cultural. Producción Universidad de Málaga
1995	<i>Al sur del Sur</i> . Serie documental de 13 capítulos. Producción Canal Sur Televisión <i>Carne de Gallina</i> . Serie de humor de 13 capítulos. Producción Canal Plus
1996	<i>Pérez y Donato</i> . Serie de animación de 60 capítulos. Producción Canal Plus
1999	<i>Málaga, fragmentos de una travesía</i> . B.S.O. para una exposición.

	Producción Junta de Andalucía
2000	<i>Historia y memoria de la transición en Málaga</i> . B.S.O. para exposición. Producción Junta de Andalucía
2001	<i>Andalucía, Escuela de Paz</i> . B.S.O. Producción Junta de Andalucía <i>Andalucía Investiga 2001</i> . B.S.O. Producción Junta de Andalucía
2002	<i>Embajadores de Andalucía 2002</i> . B.S.O. Producción Junta de Andalucía <i>La posada de Antonio</i> . B.S.O. Producción Línea Azul <i>Avance</i> . B.S.O. Curso de Idiomas. Producción Humus Project <i>Andalucía Investiga 2002</i> . B.S.O. Producción Junta de Andalucía
2003	<i>Fitur 2003</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol <i>Regata Málaga 2003</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol <i>Corpobello Fitness Femenino</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Corpobello <i>Jesús Fortes Candidato Alcaldía Benalmádena</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Partido Popular Benalmádena <i>Construcciones Vera</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Línea Azul Estudios <i>El Reto - Copa América</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Línea Azul Estudios <i>Complejo del Humo – Parque Arqueológico</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Línea Azul Estudios <i>Andalucía Investiga 2003</i> . B.S.O. Producción Junta de Andalucía <i>Payasos sin fronteras</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Línea Azul Estudios <i>Ahí estás tú</i> Tema de Chambao, Creación y Dirección Multimedia. Producción Línea Azul Estudios <i>Aparir – Ciones</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción El Espejo Negro <i>I Festival Internacional de Tango de Málaga</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producciones sin Hache <i>Annie – El Musical</i> . Creación y Dirección Multimedia. Producción Luis

	<p>Ramirez</p> <p><i>Peter Pan – El Musical</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Luis Ramirez</p> <p><i>Jekyll & Hyde – El Musical</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Luis Ramirez</p>
2004	<p><i>Tau Cerámica – Equipo Regatas</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Tau Cerámica</p> <p><i>Regnanim Promociones Inmobiliarias Spot TV Kuwait</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Regnanim</p> <p><i>Antonio Banderas – Medalla de Oro de A.A.C.C.</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción A.A.C.C.</p> <p><i>Fitur 2004</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>Hermanos de sangre</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Luis Ramirez</p> <p><i>La magia de Broadway</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Luis Ramirez</p> <p><i>Convention Bureau 2004</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>II Festival Internacional de Tango de Málaga</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producciones Sin Hache</p>
2005	<p><i>Museo Picasso Málaga</i>. B.S.O. Producción Zero Films, Aena, M.P.M.</p> <p><i>Contrat</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción GFC Grupo de Comunicación</p> <p><i>Fitur 2005</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>Medina Elvira – Golf Residencial</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Strategia</p>
2006	<p><i>Fitur 2006</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>Campaña Brilla</i>. Creación y Dirección Multimedia. Producción GFC Grupo de Comunicación</p>
2007	<p><i>Museo Picasso Málaga Spot TV</i>. B.S.O. Producción Alcalá</p>

	<p>Producciones, MPM</p> <p><i>Picasso vive aquí.</i> Creación, Música y Dirección Multimedia. Producción GFC, Línea Azul Estudios</p> <p><i>Brilla 8 Spots TV.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción GFC Grupo de Comunicación</p> <p><i>Candidatura Grupo Independiente Benalmádena.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción I.D.B.</p> <p><i>Costa del Sol en Maroc.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>Fitur 2007.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p>
2008	<p><i>Fitur 2008.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p> <p><i>AVE – Málaga.</i> Creación, Música y Dirección Multimedia. Producción GFC, Línea Azul Estudios</p> <p><i>Avandalus.</i> Música portal web. Producción Fundación Audiovisual de Andalucía</p> <p><i>F.A.P.I.E..</i> Creación, Música y Dirección Multimedia. Producción FAPIE, Línea Azul Estudios</p>
2009	<p><i>La Música Contada.</i> Ponencia, Creación y Dirección Multimedia. Producción El Pez Doble, Línea Azul Estudios</p> <p><i>Vino Conarte.</i> Creación, Música y Dirección Multimedia. Producción GFC, Línea Azul Estudios</p> <p><i>Costa del Sol a Argentina.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción GFC Grupo de Comunicación</p> <p><i>Costa del Sol a Maroc.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción GFC Grupo de comunicación</p> <p><i>Fitur 2009.</i> Creación y Dirección Multimedia. Producción Patronato de Turismo Costa del Sol</p>
2010	<p><i>Boabdil Teaser I.</i> Guión, Música y Producción. Producción Green Moon</p> <p><i>Parque arqueológico del Mediterráneo.</i> Guión, Dirección y Música. Producción Línea Azul Estudios</p>
2012	<p><i>Tikato Teaser.</i> Producción Pasozebra Producciones</p>

7.1.3. LARGOMETRAJES

1997	<i>Júpiter</i> (Ignacio Nacho)
1999	<i>Solas</i> (Benito Zambrano). Premio del público en el Festival de Berlin. 1999
2000	<i>Terca vida</i> (Fernando Huertas) <i>Fugitivas</i> (Miguel Hermoso). Premio mejor Banda Sonora Original por The Fort Lauderdale Internacional Film Festival (USA). 2001 <i>Plenilunio</i> (Imanol Uribe)
2001	<i>Padre coraje</i> (Benito Zambrano) <i>Pasión adolescente</i> (Joaquín Llamas)
	<i>Los novios búlgaros</i> (Eloy de la Iglesia) <i>El embrujo del sur</i> (Juanba Berasategui)
2004	<i>María querida</i> (José Luis García Sánchez) <i>Poliedro</i> (Ignacio Nacho). 2º Premio en el Festival de Cine de Benalmádena. 2005. Premio especial del jurado por Azfilmfest Arizona (EEUU). 2005. Premio Experimental Features en Houston Texas (EEUU). 2005
2006	<i>El camino de los ingleses</i> (Antonio Banderas)
2007	<i>La hija del capitán</i> (José Luis García Sánchez). Premio Medalla de Plata mejor TV Movie en el Festival de TV de New York. 2007. <i>Los cuernos de Don Friolera</i> (José Luis García Sánchez)
2008	<i>Prime Time</i> (Luis Calvo) <i>3 Días</i> (Francisco Javier Gutiérrez). Premio Goya al Mejor Sonido. 2009. <i>Esperpentos</i> (José Luis García Sánchez)
2009	<i>Los sabios de Córdoba</i> (Jacob Bender)
2010	<i>Mar de plástico</i> (Silvia Munt)
2011	<i>Los muertos no se tocan, nene</i> (José Luis García Sánchez) <i>El último magnate</i> (Olivier Van der Zee) <i>Barreiros, el Henry Ford español</i> (Simón Casal) <i>De vampiros y otros síntomas</i> (Celia Novis) <i>Trinidad Grund: una historia sumergida</i> . Documental (Luis Calvo)
2012	<i>El lazarillo de Tormes</i> (Juanba Berasategui)

2013	<i>Bajo Tauro y Orión</i> (Michael Meert) <i>Visual safety</i> (Diego Ocaña)
2014	<i>Historias de Lavapiés</i> (Ramón Luque) <i>Aznalcóllar, verde sobre negro</i> (José Luis Domínguez)
2015	<i>El país del miedo</i> (Francisco Espada)

7.1.4. CORTOMETRAJES

1986	<i>Por un puñado de agua</i> (Antonio Meliveo)
1992	<i>Clean Money</i> (Grupo 5)
1993	<i>Rich man poor man</i> (Antonio Meliveo)
1999	<i>Los hermanos Tarakanov</i> . Premio especial del jurado en la IX Semana de Cine Fantástico Málaga. 1999.
2000	<i>Casa Paco</i> (Ignacio Nacho). Premio a la mejor Banda Sonora en el Festival de Cortometrajes de Alcalá de Henares. 2000. Premio mejor Cortometraje en el Festival Internacional de Cortometrajes de Hannover. 2001. Premio Cultura Diario Sur. 2001. <i>En defensa propia</i> (Norberto Rizzo-Fernando Sierra) <i>El taxista perfecto</i> (Pablo Ros)
2001	<i>Libertad provisional</i> (Ignacio Nacho). Premio mejor Banda Sonora Original en el Festival Internacional de Cine de Girona. 2002. Premio mejor Banda Sonora Original por la Diputación Provincial de Málaga. 2002. Premio del público en la XII Semana de Cine Fantástico de Málaga. 2002
2002	<i>Machote</i> (Fernando Jiménez)
2003	<i>La linde</i> (Fernando Jiménez) <i>3:30</i> (Pablo Montesinos y Pablo Díaz) <i>Pay per view</i> (Luis Calvo) <i>Illo, ¿tienes un pitillo?</i> (Salvador Blanco) <i>Me encanta España</i> (José Luis Bravo)
2004	<i>Punto y coma</i> (Hermanos López) <i>Lo que dura la eternidad</i> (Toñi Martín)

	<i>Lagartija tibetana</i> (Juan López Salvatierra) <i>Las dos caras de Carmen</i> (Jaime Santaolalla)
2005	<i>Eddie</i> (Pablo Ríos). Premio mejor Banda Sonora Original por la Diputación Provincial de Málaga. 2005. <i>Bitss</i> (Víctor Meliveo)
2010	<i>No existe el adiós</i> (Pablo Bullejos)
2011	<i>Libre directo-Free Kick</i> (Bernabé Rico)
2012	<i>El factor grotesco</i> (Antonio meliveo)
2013	<i>All on 4</i> (Antonio Meliveo) <i>Gneisenau</i> (Antonio Meliveo). Premio Festival de Málaga 2013 al Mejor Corto Experimental
2014	<i>Criocirugía</i> (Antonio Meliveo)

7.2. ANEXO II: ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS

7.2.1. ENTREVISTAS

7.2.1.1. Entrevista realizada a Antonio Meliveo en Agosto de 2007 por Miguel Ángel Ordóñez

Fuente: www.scoremagazine.com

M. Ángel: Director y productor de teatro, actor, letrista, arreglista, por supuesto compositor... ¿De dónde te viene esta actitud tan camaleónica?

Antonio: Bueno mi padre era médico de profesión, pero también cantante de ópera por afición, así que siempre se respiró música en mi casa. Me cuentan que a los 6 años, yo ya hacía mis pinitos en zarzuelas. En Málaga había una pequeña compañía de “Amigos de la Ópera” a la que pertenecía mi padre, y montaban una mini temporada operística trayendo a algunas figuras de la época. Recuerdo ver cantar a Alfredo Krauss, que por entonces era una gran promesa aún por explotar. La primera vez que pisé el Teatro Cervantes de Málaga quedé fascinado con “la Bohème”, por lo que el teatro musical siempre ha sido mi raíz y mi medio habitual. En aquellos finales de los 70, me hice actor en una compañía y hacía de todo. Prácticamente estaba en todas las profesiones. Aprendí a hacer de todo, por eso muchas veces cuando hablo con los directores, yo digo que no soy un hombre de música, más bien soy un hombre de cine o de teatro, de un “todo”. Creo que casi nunca he escrito una pieza independiente, siempre he compuesto para algo o alguien.

M. Ángel: ¿Necesitas por tanto una sugestión, un punto de referencia?

Antonio: Sí, siempre busco un punto de referencia, eso es. Creo que la música siempre acompaña a algo, en eso estoy convencido que es música aplicada. Si escribes una Misa, es una ceremonia, y esa ceremonia tiene sus partes, al igual que un Réquiem o un Salve. Todas ellas tienen su espíritu propio que viene dado por un guión.

M. Ángel: En el cine te introduces de la mano de Ignacio Nacho ¿Que supone este director en tu carrera?

Antonio: Es un creador trascendental en mi devenir artístico. A Ignacio le conocí en el teatro, incluso hicimos una gira juntos por China, y le gustó como a mí el Lejano Oriente. De hecho volvió allí y se empapó de la cultura oriental durante bastante tiempo. Volvió a España con la firme intención de hacer un largometraje, pero no le creí capaz. Un mes y medio después me enseñó “Júpiter”, así que me puse manos a la obra. Con Ignacio es con el director que más he trabajado, he hecho multitud de cortos muy premiados algunos de ellos. Eso sí, en Festivales muy “marginales”.

M. Ángel: Su cine es muy experimental, y creo que eso le va como anillo al dedo a tu música, ¿no?

Antonio: Sí, cierto, siempre llego a un acuerdo fácil con él. Me da absoluta libertad para componer. Normalmente me dice “aquí tienes la cinta, llámame cuando tengas la música”. Él tiene unas propuestas tan arriesgadas que casi parece como si intentara sorprenderme, así que lo que trato es de sorprenderlo yo a él. De un corto o de un largometraje a otro, siempre intento ofrecerle algo que no espere. Muchos de los conceptos musicales que he cultivado con Nacho, al comprobar que son una realidad y han funcionado con la imagen, puedo aplicarlos entonces a películas más comerciales. En este sentido, es sumamente enriquecedor trabajar con él.

M. Ángel: Según lo que cuentas, parecería como si os “fagocitarais” el uno del otro...

Antonio: Podría decirse así. La verdad es que mi educación musical no sería la misma sin esta serie de proyectos con Ignacio. Yo no atravesaría el estado compositivo actual si no hubiese podido trabajar con las imágenes de Nacho para poder probar cosas. Lo mismo tengo que decir de otro creador, que es brasileño pero residente en Málaga, que desde el ballet contemporáneo siempre me ha hecho propuestas muy arriesgadas.

M. Ángel: ¿Todas esas bases musicales fueron las que suscitaron tu partitura para “Cinema Terror”?

Antonio: Bueno, en realidad “Cinema Terror” fue más una “auto-propuesta” que me hice a mi mismo. Por entonces ya me hallaba profundizando en el multimedia aplicado al teatro, incluso el teatro lo volvía “cine” y el cine lo “teatralizaba”. Hay un feedback entre los dos géneros, que me ha llevado a pensar muchas veces que el teatro no es ni más ni menos que “cine en 3D” En alguna ocasión, comenté a la prensa

que “el cine es una gran mentira que parece verdad, y el teatro es una gran verdad que parece mentira”. Los dos medios buscan lo mismo, pero por caminos diferentes.

M. Ángel: Ese gusto por el teatro alcanza incluso a tu trabajo para “Solas”, adaptada de la pantalla a una exitosa obra teatral. Lo cierto es que tu partitura para la película ya era en sí bastante escenográfica...

Antonio: Efectivamente, “Solas” es una partitura muy teatral. De hecho, cuando tuve que hacer la adaptación a teatro, modifiqué muy poco la música original que había usado en el largometraje. Tan sólo añadí una pequeña parte que acompaña la introducción inicial sobre la historia de las dos protagonistas hasta su llegada a la gran ciudad. Lo cierto es que, salvo algunos leves cambios y re-orquestaciones, la partitura de la película sirvió perfectamente para la obra de teatro.

M. Ángel: ¿Qué estudios musicales has cursado? ¿O es tu formación la de un auténtico autodidacta?

Antonio: Bueno, la verdad es que mi formación es un tanto “anárquica”. Como te decía antes, mi padre era un amante de la ópera, y desde pequeños nos puso a estudiar música a los nueve hermanos. De todos ellos, he sido el único que al final me he dedicado profesionalmente a esto.

M. Ángel: ¿Es cierto que en tu casa escuchabas repetidamente el “Aleluya” de Haendel y el “Siete Novias para Siete Hermanos”?

Antonio: Si, cierto. Tan sólo teníamos esos dos discos, ¡¡recuerdo escuchándolos una y otra vez!! Siguiendo con el tema de mi formación, mi padre me apuntó a solfeo. Ya con 13 o 14 años, como los demás chicos, volví mi mirada al Rock & Roll, lo que me hizo abandonar poco a poco la educación estricta de Conservatorio. Eso fue algo que me acarreó bastantes enfrentamientos con mi padre, que luego he ido entendiendo con el tiempo. Me casé pronto, a los 21 años, y fue entonces cuando retomé mis estudios por mi cuenta. Pero no lo hice para sacarme simplemente un título en el Conservatorio, sino para aprender únicamente lo que me interesaba, ya que tenía desde siempre una predilección absoluta por la composición y dirección. Así que estudiaba lo justo para aprobar, y las materias que veía más interesantes, ahondaba en ellas con profundidad. En cuarto de piano, por ejemplo, me ponía a estudiar partituras de Gershwin que eran de

octavo o noveno curso, pero es que no podía esperarme (risas). Por eso te decía que era una “anarquía” lo que he tenido, educacionalmente hablando.

M. Ángel: Como músico de cine, uno que debe sentirse ¿manipulador de emociones, artista o alquimista invisible?

Antonio: Me quedo con la primera y la última. Somos unos manipuladores absolutos; de siempre la música, no sólo la de cine, ha manipulado continuamente al oyente. Lo que a las imágenes se le impide, esa publicidad subliminal prohibida desde hace tiempo, la música la lleva utilizando desde su inicio, es sugestión total.

M. Ángel: Pero ya sabes que muchos compañeros tuyos ven en este concepto de “manipulación” una connotación negativa...

Antonio: Bueno, Coppola incluso denomina a la música de cine como “la influencia secreta”. Hay directores que están muy recelosos con la inmensa fuerza y significación que puede adquirir la música en cada escena. Cuando les haces propuestas, incluso les ves extrañados porque nunca habían imaginado ese tipo de música en su montaje y se niegan en redondo. Aunque otros ven un estupendo añadido que no había en el guión ni en la imagen. Una pregunta que me suelen hacer es “¿para cuando tendrás la música?”, y evidentemente siempre contesto que cuando esté lista la película, no puedo trabajar sin el contraste de las imágenes.

M. Ángel: ¿Qué parámetros sigues en la creación de una banda sonora?

Antonio: Considero toda banda sonora como una estructura, que surge del guión, se traduce en imágenes y posteriormente en el montaje se transforma en un “nuevo guión”. De hecho, siempre digo que hay tres películas: La que se escribe, la que se rueda y la que se monta. Yo trabajo sobre ésta última, las dos anteriores casi no me interesan porque en sí no son la película. El montaje muchas veces da un sentido nuevo a las escenas que no tenía el guión, por ello considero fundamental empezar mi labor sobre el montaje final. Ya sabemos cómo es esto, y en algunas ocasiones luego te llevas sorpresas sobre lo que era la base en la que habías trabajado. De hecho, considero que el montador hace la estructura maestra, pero yo tengo que hacer el plano eléctrico; debo observar los pilares, ver donde el edificio puede caer, dónde es sólido y no se debe tocar...

M. Ángel: De alguna forma, parece que defines el proceso como una especie de “matemática artística”...

Antonio: Es estructura sobre estructura, ya que al fin y al cabo componer música no es ni más ni menos que poner orden en los sonidos. Todavía los psicólogos discuten acerca de por qué nos gusta la música, y yo creo que es porque se produce un orden y a nosotros nos gusta. Ojo, y hablo de un orden en el sentido que sea. Si queremos presentar un caos musical basta con desafinar dos instrumentos para así romper con ese “orden”. El oyente lo percibe al instante. Creo que no es necesario hacer malabarismos o complicadas texturas para crear ese caos musical, porque como te digo es suficiente con desajustar levemente el “orden” para crearte un conflicto inmediato, absoluto, directo. Por eso la música es orden. La película lo tiene y a mi me interesa saber cómo empieza y cómo acaba para meterme de por medio y así saber insuflar los tirones emocionales en donde sea necesario. Por eso, trato de recalcar mucho que me interesa empezar mi trabajo con esa visión de estructura.

En “El Camino de los Ingleses”, por ejemplo, he hecho una cosa que antes no había probado. Partiendo del tema final, he cogido melodías y las he puesto delante, con otros instrumentos, cadencia y en otras escenas que no tienen nada que ver. Hay como cinco o seis leitmotiv diseminados por la película y reproducidos en ambientes e instrumentos diferentes. Eso es crear una micro estructura. Antonio Banderas me preguntaba si lo componía todo en el mismo tono y en parte le decía que sí. Pero la verdad es que no es ni más ni menos que una manifestación de esa micro estructura buscada por mí. El proceso en sí suele ser más dilatado, pero para concretar te diré que suelo comenzar por los temas más largos para luego reconstruirlos, porque casi siempre “más es menos” y juego a eso. Por ejemplo, en “Los Novios Búlgaros” lo hice así: Empecé por los créditos con una melodía larga, y el resto son motivos repetidos a lo largo de la película.

M. Ángel: Cierto, además evoluciona muy bien la música en esa película, aunque el tema inicial, el de los créditos, no tenga nada que ver con el resto.

Antonio: (Risas) Bueno, claro, si te cuento esa historia...

M. Ángel: Luego hablaremos de ello. Volvamos a tu etapa en el teatro. Háblanos sobre la Compañía “Dintel” ¿Qué supone en tu carrera esta experiencia?

Antonio: Fue mi escuela, sin duda. En Málaga, sólo había por entonces esta compañía con intenciones profesionales. Como te decía al principio de la entrevista, yo hacía de todo. Incluso durante muchos años fui iluminador, me dediqué a dar clases de iluminación con lo que había aprendido allí. Además, consideraba que era una disciplina muy importante. Fíjate, en el cine el director con la cámara te dice dónde mirar, pero en el teatro sólo se consigue eso con una buena iluminación, destacando lo que tú quieres con la intensidad que desees. Es también otra “influencia secreta”, como la música (risas), y todo en las artes escénicas no es sino esa manipulación de la que antes hablábamos.

M. Ángel: Con el musical “A la Caza de Bernarda Alba”, llegaste a decir que ahí descubriste realmente el secreto de la técnica que conecta la música con el espectador, esta “manipulación” a la que nos referimos.

Antonio: Ufff, qué recuerdos. “A la Caza de Bernarda Alba” fue para mi un punto y seguido. Fue un reto a partir del cuál me consideré realmente artesano en esto. Por entonces, había abandonado mi compañía de teatro y me dedicaba a la iluminación profesional con una empresa propia, pero yo quería seguir siendo músico evidentemente. Este musical por el que me preguntas empezó en broma, continuó en broma, pero acabó muy en serio, porque tuvimos una obra que acabó siendo un pelotazo. Nunca se había hecho algo así y menos en Andalucía. Un drama de toda la vida que lo convertimos en medio comedia, pero respetando el espíritu del texto de Lorca. Fue un éxito enorme y la crítica especializada nos puso por las nubes. Decían cosas muy bonitas, incluso que Lorca se sentiría orgulloso de esta adaptación. Eran dos horas de obra, la primera dedicada a la preparación del espectáculo y la segunda a ese espectáculo imposible interpretado por actores imposibles. De hecho, la obra se titulaba “Casting” y como subtítulo aquél de “A la Caza de Bernarda Alba”. El primer tema que entregué, el “Réquiem por Antonio María Benavides”, les gustó tanto a la Compañía que siguieron pidiéndome material, y me encontré resumiendo musicalmente en 50 minutos toda esa compleja estructura que cogí prestada de Lorca. Fíjate, recuerdo que un 51% de las letras son mías, pero están evidentemente escritas al estilo de García Lorca. Había trabajado con textos del poeta durante mucho tiempo, y la verdad es que en mi familia había incluso personajes muy lorquianos. Por eso, las letras salían muy fluidas. Te cuento esto del 51%, porque llegué a tener problemas con los herederos de

Lorca por los derechos de autor. Es una historia muy larga que daría para otra entrevista (risas).

M. Ángel: Centrándonos ya en el cine, hemos hablado de tu etapa con Ignacio Nacho y ese cine tan experimental con el que te cultivaste. ¿Te consideras un inconformista?

Antonio: Más que inconformista, me considero un “insatisfecho”. Pienso siempre que hay una manera mejor de hacer las cosas. Hay una frase que resume perfectamente esto: “los trabajos nunca se terminan, se abandonan”. Si por mí fuera estaría permanentemente trabajando en la misma película o proyecto. Soy un poco maniático, pero los plazos marcan la trayectoria de una música en una película y de ahí no puedes moverte. A los músicos de cine no nos pagan por nuestro talento, sino por nuestro talento dentro de un tiempo determinado. Algunos opinan que se trabaja mejor sobre presión, pero yo soy de los que opina que con más tiempo podríamos hacer un mejor trabajo. Además con el paso de los años he pensado que daría un enfoque distinto a películas en las que he trabajado. Sólo el tiempo da objetividad. Ahora cuando afronto trabajos me gusta presentar al director una música de librería propia. Con una experiencia dilatada en el cine y el teatro, me he creado mis propios recursos, he trabajado mucho en crear músicas y sonidos que pueden serme útiles en proyectos futuros. Me gusta por lo tanto presentar una música provisional sobre la que trabajar el filme, completamente mía. Pero sí, es cierto que soy muy insatisfecho. Vuelvo a escuchar trabajos míos y me llevo las manos a la cabeza. Cuando inicio un nuevo proyecto acudo a una frase que siempre le comento a mi mujer: “a ver como engaño de nuevo”. La creatividad es algo que resulta doloroso, un enfrentamiento con uno mismo. Cuando te enfrentas a un trabajo no tienes abundancia de ideas, sino de dudas, de miedos, y lo único que te saca de ese estado pesadoso es el trabajo diario, tus diez o doce horas enfrentado a tu creación, a la búsqueda de esas ideas que al primero que deben sorprender es a mi mismo. Trabajo en primer lugar para mí después para el director, y al público casi nunca le tengo en cuenta.

M. Ángel: ¿Tu evolución personal está muy ligada a tu evolución musical?

Antonio: Supongo que sí. Antes te he comentado que hay varios tipos de educación, la que recibes en tu casa, la que recibes en la escuela que determina de mayor lo que realmente quieres aprender. La toma de decisiones se realiza a una edad en la que ya no

eres un niño, no tienes nada que ver con ese chaval que a los nueve años se inicia con el solfeo, sino que has salido al mundo, te has abierto a muchas culturas musicales, al pop, al rock. La educación clásica de los Conservatorios te lleva a componer dentro de unos parámetros muy delimitados, si no te has abierto a otras opciones acabarás haciendo una música que tendrá demasiado de Schumann, Beethoven, Gershwin...., la educación pesa y uno tiene que ser uno mismo....

M. Ángel: ¿La música se siente, más que se estudia?

Antonio: Una vez un productor al que yo iba a venderle temas me dijo una cosa muy sabia: "Si tú quieres triunfar en la música tienes que encontrar tu sitio, no busques imitar ídolos, encuentra el camino que te lleve a algo distinto, si no es así no tendrás el interés de los demás". En la música de cine intento eso. Es obvio que cada uno tiene sus propias referencias, escuchas cosas de los demás profesionales del medio, pero intento abstraer de ellos su concepto de aplicación a la imagen no sus virtudes musicales. Cuando te lo piden no tienes más remedio que orquestar a la manera de (recuerdo que una vez me pidieron imitar el sonido "Carros de fuego" de Vangelis), pero eso es terriblemente fácil. Tienes que encontrar tu propio sonido, tu forma de conducir una música para que llegue al espectador, para que le provoque una emoción perseguida, un camino distinto que lleve al espectador al oírla de nuevo el decir, "esto es El Camino de los Ingleses, o esto es Fugitivas"....

M. Ángel: ...en el fondo, que le lleve a decir, "esto es Meliveo"...

Antonio: Claro. Pero se presenta una pequeña paradoja. La música de cine es una extraña combinación de resortes ya empleados y que funcionan con el público apelando a la memoria auditiva de éste. Herrmann definió la paranoia y la psicosis, creó un cliché al que basta recurrir para provocar la emoción buscada en el público. Te basta recurrir al dodecafonismo o a armonías complejas para introducirte en la mente de un asesino, sabes que eso funcionará porque el público que tiene un pequeño bagaje cinematográfico identificará eso asociado a una emoción determinada, pero lo difícil y lo que a mí realmente me interesa es provocar esas mismas emociones recurriendo a nuevas ideas de expresión. No cabe duda que a veces te debates entre abandonar los clichés con el riesgo que supone para el público y por supuesto para el director que no entiende ese nuevo camino y encontrar tu forma de expresión nueva.

M. Ángel: Está claro tu interés por innovar, incluso en un campo como el de la instrumentación, pero ¿de dónde procede ese interés por la mezcla, por la fusión de raíces en tu música?

Antonio: Supongo que porque no parto de una melodía sino de una sonoridad, buscando una combinación de timbres o instrumentos que resulten nuevos. Me encantan los instrumentos desconocidos, incluso aquellos de los que ni siquiera conozco como se tocan, creando sonidos con ellos que luego a la hora de la interpretación son difíciles de alcanzar por el músico. Nadie entiende que un clarinete pueda ser utilizado como un instrumento bajo y pesado, pero a mi me interesan esos registros. A veces los músicos tienen problemas con mis partituras porque aunque las notas estén dentro de su tesitura no es nada fácil ejecutarlas. Eso no quiere decir que me guste ser recargado, al contrario, me gusta utilizar pocos elementos pero que sean muy pensados y que estén siempre en equilibrio. He dejado de sentirme frustrado por trabajar duramente en una pieza que te lleva días y que sin embargo acaba funcionando mucho menos que una idea simple que tardas en elaborar diez minutos. No podemos olvidarnos de que lo que importa en el cine es que la música conecte con el espectador, al margen de que ésta sea una música más o menos elaborada. Como te decía tengo que sorprenderme a mí para poder sorprender al espectador, pero siempre dentro de las reglas impuestas por la emoción que buscas provocar. Creo que al final lo que acabo es dirigiéndome a personas con una sensibilidad parecida a la mía, no puedo evitarlo. Me interesan las nuevas tendencias, el new age, la “World music”....etiquetas que esconden nuevos caminos de expresión, gente como Bjork, una de mis artistas preferidas.

M. Ángel: Tu primera película importante es “Solas”. Su director, Benito Zambrano, ha marcado un poco tu carrera, gracias al éxito que obtuvo la cinta. ¿Cómo es trabajar con él?

Antonio: Benito no es capaz de expresarse en términos musicales. Lo hace a través de su obra, como otros directores que he conocido. De hecho yo lo prefiero así. Cuando los directores intentan dirigirte te queda muy poco camino para la exploración. Recuerdo que me pasó con Miguel Hermoso que me pedía un nuevo flamenco, luego el resultado fue otro pero afortunadamente le gustó mucho. Benito no me marca los lugares donde necesita música o no, no discutimos en un terreno musical. Tengo libertad absoluta para crear y luego él decide si le gusta o no. En ocasiones y a posteriori ha cambiado algunos

cortes en escenas para los que no fueron concebidos, lo cual no cabe duda que me molesta y lo digo con todo el cariño del mundo, porque ciertas frases musicales que habían sido creadas respetando el espacio de los diálogos acaban confluyendo con ellos. Él me dice que no entiende de música pero yo le contesto que eso es como el que dice que no es cocinero, le basta con probar el plato para decir si le gusta o no. De todas formas el cine de Benito es bastante convencional por lo que la música a aplicar también debe serlo. Un cine de mucha calidad y fuerza, un cine sobrio y sencillo donde no busca reinventar nada, sólo narrar una historia de la mejor forma posible. Coincidimos en que a mi tampoco me gusta recargar. Yo en “Solás” pretendía dos cosas: de alguna manera apiadarme de los personajes y de otra, reforzar su soledad con notas muy distantes unas de otras, que el eco te diera esa sensación de distancia, crear un espacio cerrado...

M. Ángel: Incluso la instrumentación se basa en el empleo de voces solistas: piano, oboe, chelo y violín...

Antonio: Sí. Y además con mucha reverberación.

M. Ángel: ¿Te ayudaron las interpretaciones de Mariana Galiana y Ana Fernández a conseguir la llave musical que buscabas?

Antonio: Yo diría que no. Más bien las situaciones emocionales. No buscaba realizar el tema de la madre o el de la hija, no me preocupaban tanto los personajes sino sus sentimientos. A mi me encanta jugar con una melodía que utilizo para un personaje y trasladarlo posteriormente a otro, es una forma de relacionarlos, de conectar sus emociones, buscando dar una nuevo contenido a una escena determinada. Eso es así pero no cabe duda que la imagen también modifica, da un nuevo sentido a la música. A mí me influyen muchos aspectos de una película, incluso la fotografía, su textura, el enfoque de los planos. Si la fotografía es muy atrevida me lleva a utilizar otros instrumentos que si por ejemplo no lo es. “Solás” me inspiró una búsqueda instrumental clásica, standard.

M. Ángel: Con Zambrano vuelves a trabajar en la serie televisiva “Padre Coraje”, donde construyes una partitura turbia, densa, urbana, conectada a los bajos fondos. Una línea

melódica marcada por cinco notas que se repiten y desarrollan ejerce de contrapeso. ¿Qué buscabas expresar?

Antonio: Con “Padre Coraje” me metieron un gol. La produjo Antena 3 con Hervé Hachuel. Me dijeron que era una teleserie y creé una sintonía que esperaba fuera la cabecera, el leitmotiv, de los diferentes capítulos. Pero a medida que me fueron entregando éstos me di cuenta que aquello en realidad eran tres películas: el planteamiento del drama y la muerte del chaval y su entierro, la trama de Juan Diego buscando al asesino de su hijo y el juicio y sus resultados. Construí bastantes temas que al final no me valían. Recuerdo una escena que para mí es lo más emotivo e interesante que hice. Benito, imagino que en un intento por halagarme, hizo un primer montaje con música provisional de “Fugitivas” y lo cierto es que funcionaba bien. La escena en concreto era la de Juan Diego asistiendo a la reconstrucción de la muerte de su hijo en la gasolinera por parte de la policía. Lo atrayente era que la escena, no podemos olvidar, pasaba por la imaginación del padre al asistir a la reconstrucción de los hechos. Benito había añadido una música donde prevalecía la percusión de “Fugitivas” y la sensación era de una violencia descarnada. Para mí era demasiado obvio y me lancé a buscar una nueva aportación que consistía en coger el réquiem que había compuesto para el entierro en la primera parte de la película y adaptarlo a esa escena, la de la muerte real del hijo. De esta manera una escena que la música subrayaba descriptivamente, resaltando la brutal paliza, la convertíamos en la demostración palpable del profundo dolor del padre, su sufrimiento....

M. Ángel: Un magnífico recurso que vuelves a utilizar al final de la serie, con el padre derrotado entregado a su tormento.....

Antonio: Efectivamente, de nuevo aflora la idea del sufrimiento. Fue un tema al que quise dar mucha presencia para alejarme de un simple relato de crímenes o de violencia al uso. No me interesaba acudir a percusiones, bajos o saxos, me interesaba hacer girar la historia a través de la sensibilidad del padre. Recuerdo que Benito se debatía entre esa música descriptiva y mi nueva idea, pero el equipo de postproducción recalcó que ésta convertía la escena en algo mucho más sobrecogedor. Era un efecto que ya se había hecho en el cine, además en una de mis películas preferidas, la trilogía de “El padrino”. Puede decirse que estas tres películas son mi escuela, son un trabajo fundamental en la

historia de la música de cine. Nino Rota es un auténtico genio, el mejor. La gente siempre parece alabar más a Morricone pero para mí Rota es superior.

M. Ángel: Con Imanol Uribe realizas “Plenilunio”, donde construyes una música que transita la tristeza y la desolación. Me resulta muy interesante el cómo acudes a la cuerda, al chelo y al bajo, para subrayar la psicopatía del personaje de Juan Diego Botto.

Antonio: “Plenilunio” fue una experiencia muy interesante. Imanol me dio mucha libertad y es un director que se apoya mucho en su equipo, busca el consenso. Recuerdo en las mezclas que sólo un fragmento de un minuto salió de la película, aquella en que la niña despierta en el bosque. La música reforzaba la acción pero no podía resaltar la crueldad, ese efecto se lograba mejor con el silencio. La música es música y como tal aporta un orden, pero la violencia de verdad no tiene música, si la pones a una muerte cruenta parece que la estas adornando, la estas convirtiendo en algo artificioso, irreal. Para el personaje de Juan Diego Botto introduce una música oscura y pesada que al mismo tiempo quedaba matizada por el empleo de un piano casi infantil, porque no olvidemos que al psicópata le gustaban las niñas.

M. Ángel: En “Plenilunio” todo es desolación. Sólo en la escena en la que recuerda su niñez con las flores que lleva al hospital, a su padre, parece aportar una línea de esperanza sobre el personaje

Antonio: Sí, es una melodía esperanzadora. Recuerdo que en “Plenilunio” comenzó mi colaboración con Michael Thomas, un músico inglés afincado en Almería que dirige la Orquesta Joven de Andalucía. Creo que es el mejor músico que conozco por su humildad, por su talento y su sensibilidad. Es una persona a la que adoro. Recuerdo que al etarra quería presentarlo como un guerrero, no quería tomar partido desde un punto de vista político, quería hacer un tema vibrante. Cuando escuché esa melodía tocada por Michael Thomas adquirió un nuevo sentido, en sus manos se convirtió en una de las mejores piezas que yo he hecho. Gracias a su talento, no tengo la menor duda.

M. Ángel: Precisamente, la escena final con el etarra disparando bajo acordes del “Flying to the moon”, me parece bastante anticlimática. ¿Por qué surgió esa decisión?

Antonio: Imanol estaba interesado desde un primer momento en incluir algunas canciones porque la maestra es aficionada al jazz. Para esa escena Imanol me pedía una

música de tensión y suspense y fui yo el que sugerí ese tema. Quería jugar al contraste. Aprovechando que ella estaba escuchando esa música en un cassette propuse abrirla al 5.1 y sugerir los conceptos que la letra de esa música aporta, la idea de la luz de la luna, del plenilunio. Era buscar una muerte más especial (figuradamente, puesto que el personaje no muere), una canción que ha supuesto el amor entre dos personajes y que acompaña finalmente esa muestra de violencia contra uno de ellos. Fue idea mía.

M. Ángel: “Plenilunio” es una película de miradas: la tristeza se refleja en el personaje de Miguel Ángel Solá, la locura en el de Juan Diego Botto, ¿incluiste esos elementos en la composición?

Antonio: Se puede decir que sí, pero debo mucho de esa composición al magnífico montaje de Teresa Font. Fue muy astuta e inteligente y montó alargando los planos o reduciéndolos en función de la música que yo presentaba en las maquetas. Con ello buscaba una mayor naturalidad en la interacción de música e imagen. Lograba que no tuviera que preocuparme por dar giros inesperados, buscando una mejor fluidez. Reconozco que el montaje de “Plenilunio” tiene un ritmo interno perfecto y da aire a mi música. Recuerdo que por error una pieza de cuatro o cinco minutos la disparé en una escena como un minuto más tarde, pero el montaje era tan fluido que parecía construida para ese momento concreto. Hizo un trabajo formidable porque mi música era muy densa, angustiosa. En general “Plenilunio” fue una gran experiencia, los de Sogecine estuvieron encantadores y tuve mucha libertad.

M. Ángel: Hablemos de “Fugitivas”. Aquí huyes de la melodía colaborando con un grupo onubense, Activos, y con Joaquín Martín su fundador. ¿Cómo surgió esa colaboración?

Antonio: La inclusión de Activos en la película fue una idea de mi productor y amigo Antonio Pérez (Maestranza Films). Miguel Hermoso es un gran aficionado a la música y en especial al flamenco. Vino con una serie de discos de grupos amigos suyos que quería incluir en la película. Además también tuve presión por parte de Antonio que quería convertir la banda sonora en un disco donde colaboraran Niña Pastori y otros nombres fuertes del flamenco, buscando dar comercialidad a la cinta. Sin embargo considero que “Fugitivas” es la película cuya música he tenido más clara desde el

principio porque ya había hecho años antes “Rama”, un ballet que fusiona diferentes raíces en 1994.

Alguien definió “Fugitivas” como flamenco fusión, pero yo me voy mucho más allá. Hay ideas judías, árabes, griegas, mediterráneas. Tenía muy claro que esa música le iba a la película. Pero al principio hubo un claro choque con Miguel Hermoso. Yo le presentaba mis ideas y siempre me pedía que probara con la canción que me había dado. Pero le decía que aquello acumulaba tópicos, uno sobre otro. La película necesitaba una música más neutral, que nos llevara al Sur pero que aportara más dramatismo. Finalmente pude ir convenciéndolo y empezó a ver que la película adquiriría otras connotaciones, hasta el punto que fue el mismo Miguel quien convenció a Antonio. Al final sólo añadieron las canciones necesarias para dar un toque comercial al filme.

M. Ángel: Tu música dinamiza la película, la da una clara sensación de urgencia....

Antonio: Esa era la intención. Quise probar nuevas cosas incluso con el empleo de la voz gracias al buen trabajo que hizo Nieves Artacho. Además, Activos fue una gran idea de Antonio Pérez porque realizaron un trabajo fantástico. El flamenco no era una música que yo hubiera vivido desde pequeño, puesto que como te he comentado mi padre adoraba la ópera. La empecé a valorar con mayor edad, pero no tengo una educación flamenca y aunque programaba los cajones, cuando llegaron los Activos comprobé lo que era el “pellizco”.

M. Ángel: Pasemos a “Los novios búlgaros”, una partitura marcada por su tema central de raíz étnica en el que introduces una vertiente muy irónica, jugando con el engaño consentido que sufre el protagonista.

Antonio: Yo en realidad buscaba otra película que está contada desde el futuro, teniendo muy en cuenta ese tempo narrativo. Era importante observar la historia desde el punto de vista de un hombre que narra algo que ya ha sucedido. De este modo narra algo que está subjetivando. Por lo tanto el amor pasa a ser nostálgico y decadente y eso es lo que quería transmitir, con una música que recordara las canciones tradicionales de aquel personaje del que se enamora el protagonista, un personaje que es búlgaro. Recuerdo que cuando utilicé el acordeón rápidamente las voces que había a mi alrededor me decían que el acordeón es París, los clichés, ya sabes. Sin embargo el acordeón está muy presente en la cultura turca, en la centroeuropea, en la cultura gitana del Este de Europa.

Esa es la intención que le di. Utilicé también una viola como instrumento solista y construí un tema central que se desarrolla a lo largo de la película. Pero en “Los novios búlgaros” había una escena que el entrañable Eloy de la Iglesia me decía que funcionaría si incluyéramos las “voces búlgaras”, en concreto la escena de la ceremonia. Reconozco que yo no las había oído, sólo había escuchado hablar de ellas. Así que conseguí un disco editado por RTVE y me encantaron esas armonías tan antiguas y a la vez modernas. Pero la producción no tenía presupuesto para que grabáramos esas voces, de tal modo que tuve que inventármelas. Resultaba que había hecho un corto con Ignacio Nacho donde había incluido “los verdiales” y eso era lo que buscábamos. Cogí las pistas con voces femeninas agudas y las sampleé. Funcionó muy bien y a Eloy le encantó. Pero a mi me hubiera apasionado tener dinero y grabar con las auténticas “voces búlgaras”, me parecen muy cinematográficas.

M. Ángel: “El embrujo del Sur” es la única película de animación que has hecho, ¿no es así?

Antonio: Bueno, he hecho también un corto de animación que fue premiado por la Diputación de Málaga, “Eddie”

M. Ángel: ¿Crees que en la animación es necesario ajustarse a los clichés?

Antonio: Cuando no queda más remedio debes tirar del oficio, dejar a un lado la parte creativa. En “El embrujo del Sur” creo que aún así hay mucha música, además componer para un filme de animación es una cosa muy lenta, se dilata tu trabajo ya que te van sirviendo la película por bobinas y hay partes en las que aún siguen trabajando los dibujantes. Justo al contrario de cualquier película convencional en la que el tiempote composición es muy limitado. En ésta estuve componiendo cuatro o cinco meses, llegaba un momento en el que sentía aburrimiento porque veía lo que había hecho y me parecía muy antiguo y quería volver a revisar todo. Además las imágenes me llegaban vacías por completo, sin sonido directo, sólo con unos diálogos de referencia que no iban a ser las voces de los personajes. De esta manera mi intuición funcionaba de cara a una necesidad de llenar espacio, comprobaba el silencio, sin sonidos de fondo, y me obligaba a seguir componiendo. El silencio absoluto en cine es imposible, rompe la película.

M. Ángel: En “El embrujo” acudes a técnicas propias del cartoon. Me llama la atención que el score tal como se oye en la película no parece ni orquestal ni electrónico, se nota un presupuesto bajo y un pobre trabajo con las mezclas.

Antonio: Efectivamente. La película no tenía apenas presupuesto. En las mezclas finales yo ya estaba trabajando en otro film y faltaban aún los efectos de sala. Les recomendé que llevaran la película al sevillano Jorge Marín para que les hiciera esos efectos y mezclara la música con ellos, pero Jorge también estaba ocupado. Como la película era una coproducción con capital vasco se llevaron la película para la mezcla allí. Reconozco que no me gusta nada. Fue una lástima porque a mi la animación me encanta, especialmente el Manga. Me encantaría hacer un Manga. “El viaje de Chihiro” o “La princesa Mononoke” son películas portentosas con un trabajo de Joe Hisaishi muy bueno. No sólo me gusta la música de esas películas sino el concepto auditivo que tienen, su magia.

M. Ángel: ¿Cómo fue trabajar a las órdenes de una persona tan culta e intelectual como José Luís García Sánchez en “María Querida”?

Antonio: Me pareció fantástico. José Luís es magnífico y un tanto cínico, como yo. Me dejó hacer lo que me apetecía. En términos musicales, para mí “María Querida” no son las cosas que cuenta María Zambrano, la parte histórica....es lo que vive la presentadora, eso es. Su descubrimiento de la poesía, de la obra de otra persona. Desarrollé una inquietud muy viva e incluso infantil desde las primeras escenas, era una música sobre el descubrimiento. Por otro lado, también utilicé una música de tono más real para las imágenes de raíz documental.

M. Ángel: “María Querida” parece un trabajo muy impresionista, con ese uso tan especial del piano. Y efectivamente, el tema central parece en un primer momento conectado a María Zambrano pero rápidamente lo situas sobre la presentadora, fusionas ambas vidas, ambos estados de ánimo.

Antonio: Es un leitmotiv anímico. Por ejemplo, lo aplico cuando María Zambrano cuenta su niñez y sus recuerdos porque en el fondo es el mismo sentimiento, el de descubrimiento. Para la presentadora es un abrirse a la poesía, en su niñez Zambrano se abre al mundo. No tenía intención de aplicar temas a personajes porque además es un recurso en el que no suelo creer. Me gusta retratar los estados de ánimo.

M. Ángel: Creo que hay una anécdota curiosa con el empleo del “Himno de Riego” en la película. Cuéntanosla, por favor.

Antonio: Pues, que el himno ya no estaba sujeto a derechos. Los derechos de autor eran libres, pero la orquestación que se iba a utilizar sí que lo estaba según nos comentó la SGAE. Por lo tanto, José Luís me pidió que la orquestara de nuevo. La orquesté para metales de banda municipal, por así decirlo. Llegó el momento de introducirla en la película, sobre imágenes de mítines y agitación social en blanco y negro. Alguien propuso para darle más realismo que la música sonara a través de las bocinas o altavoces de aquella época. Lo hicimos así y aquello parecía el sonido de un gramófono, quedaba muy oculta la orquestación, pero funcionaba en la película que para mí es lo más importante, no me importa que mi trabajo no se oiga en condiciones, estoy supeditado a la película y su función ahí es lo que me interesa.

M. Ángel: “La semana que viene (sin falta)” es un trabajo muy acústico y electrónico que dentro de su brevedad, parece emerger en la recta final de la cinta. Queda la sensación de que el director no quiere conceder una importancia dramática a la música. ¿Cómo resultó la experiencia?

Antonio: Por el productor y director conocía la intención de comprar muchas canciones para subrayar la acción. Ritmos cercanos al rap o al hip-hop. Intenté que me definieran realmente mi aportación. La cosa no estaba muy clara, así que me ví la película y observé que había dos estados de ánimo fundamentales: el derivado del incendio del taller y una música de género, de tensión, para cuando roban la oficina. La película es una comedia y yo no soy un buen compositor de comedias ya que a mí no me gusta bromear con la música. Además creo que una música hecha para una comedia debe ser seria y cuanto más lo sea, más reforzara los elementos cómicos. El en teatro me han pedido juegos donde se cayera en la comicidad, una trompeta que desafina, una caída de palillos, pero a mí me parecen efectos burdos. Sólo te puedo decir que en “La semana que viene (sin falta)” me limité a cumplir el expediente. Incluso en la escena del incendio me pasé de contemporáneo para lo que se esperaba. Al director, Josechu San Mateo, le expliqué que había dos caminos en esa escena: o la atacábamos orquestalmente dándole primacía a los fagot, resaltando la comicidad del personaje del vendedor de seguros, haciendo una música convencional o la hacíamos de una manera más original con guitarras y percusiones extrañas. Y a Josechu le gustó esta segunda.

M. Ángel: Realmente, la película está filmada con postulados muy cercanos al docudrama, parece no necesitar música.

Antonio: Tienes toda la razón. La película es un remake de una película francesa de éxito. A mi me pasaron esa versión y allí hay sólo un hilo de música y encima juraría que de librería. Muy breves momentos donde se subrayan mínimamente el suspense y la acción. Era una película que no necesitaba realmente de mucho alarde.

M. Ángel: ¿Cómo ha ido comercialmente “El camino de los ingleses”?

Antonio: Bueno, lo cierto es que ha tenido mejor acogida fuera que aquí. Ganamos un premio en el Festival de Berlín y se ha vendido a muchos países. Creo sinceramente que es una muy buena película que no ha sido tratada justamente. Puedo adelantarte que existe intención de presentarla a la elección de película española que nos represente en los Oscar de este año. No ha sido un año con producciones españolas muy brillantes y creo que hay posibilidades, más aún teniendo en cuenta la campaña que puede hacer Antonio (Banderas) allí. Lo sabremos en Noviembre.

M. Ángel: Para acabar. ¿En qué has estado ocupado este año y qué proyectos se vislumbran para un futuro cercano?

Antonio: He hecho varios audiovisuales para el Museo Picasso y obras teatrales para las compañías El Espejo Negro y El Teatro del Gato. Además unas “TV movies” para José Luís García Sánchez basadas en la obra de Valle Inclán “Martes de Carnaval”. El próximo proyecto con el que empezaré en Octubre a componer la música es nuestro segundo trabajo en Green Moon tras “El camino de los ingleses”. Su título provisional es “El verano de la roca” y su director será el joven Javier Gutiérrez, un director que va a dar mucho que hablar.

7.2.1.2. Entrevista en profundidad realizada a Antonio Meliveo en Septiembre de 2010 por María Jesús Bedoya Ruiz

M. Jesús: ¿Cuáles fueron sus raíces y antecedentes musicales?

Antonio: Mi música ha sido siempre música aplicada, ligada a una puesta en escena. Tengo algunas pequeñas obras pero escasas. Ahora me viene a la mente mi intervención de hace 2 años en la música contada* porque tuve que hacer un repaso de mi trayectoria, de mi carrera. En una primera parte de mi vida hay 2 grandes influencias: mi padre y la televisión. La primera música que recuerdo, me atraía, me entusiasmaba, era la música de la televisión, ya fuesen series, dibujos animados, películas de ciencia ficción, la serie de Irvin Allen “El tunel del tiempo”,,, todo eso es música de cine, música aplicada. Pero también tengo muy presente la música de ópera gracias a la influencia de mi padre. Dirigía un coro infantil del cual yo formaba parte junto a mis hermanos, y con 11 años ya pisaba el teatro Cervantes. Actuamos en La bohème, Otello y alguna zarzuela como “Agua, azucarillos y aguardiente”. Debuté en el Teatro Cervantes junto a Alfredo Kraus, una promesa del bel canto en aquel tiempo. Y no debemos olvidar que ya esto es música aplicada. Mi padre me puso a estudiar solfeo con 6, 7, 8 años con una profesora que siempre recordaré por su avanzada edad. Y más tarde me matriculé en el conservatorio hasta los 14, 15 años, edad en la que me vuelvo loco por el rock and roll. Más tarde, pasada la furia, con 18, 19 años me vuelvo a matricular en el conservatorio por mi propia voluntad. Tenía necesidad de aprender, sed de conocimientos. Pero de ninguna manera mi meta era conseguir un título. Me considero por tanto un músico extraño, compongo porque me gusta la música y no me inclino única y exclusivamente por un género en concreto.

M. Jesús: ¿Qué temática le inspira más por encima de todo?

Antonio: Las imágenes. Hay otro sentido diferente del oído y la visión, que para mi es la audiovisión, es decir, cuando percibes una imagen con una música y la una afecta a la otra. No es igual ver una imagen con una música que con otra. El contenido emotivo, narrativo, el sentido temporal,, se ve afectado por esa música, pero la música también se ve afectada por esas imágenes. Pero la música nunca puede ser autónoma. La imagen me indica si tengo que hacer más énfasis con un instrumento, con una melodía, por lo que no sólo la música tiene que encajar en la escena, sino que tiene que acoplarse

perfectamente con la imagen y los posibles sonidos que se puedan producir en la imagen ya sean ajenos a la música. Yo siempre le digo a los directores: “envíame el montaje y no me digas nada”, y yo durante una semana trabajo con la película, hago un estudio profundo. No escribo ni una sola nota, simplemente veo las escenas, y organizo una línea de tiempo donde yo organizo con colores los temas musicales, su ubicación, sus posibles repeticiones y sus posibles “hijos” o derivados. Yo los llamo unidades dramáticas. Para mí una película es como una ópera y la organizo por escenas. Todas las escenas resultan mejor con música que sin ella. Es como el arma más poderosa que puede tener el director para influir en el público sin que éste se de cuenta, de una manera subliminal. Ellos piensan que todas las emociones vienen por las escenas, la interpretación de los actores, etc. He hecho cantidad de experimentos con respecto a esto. Ahora me viene a la memoria la película “Contact” la cual tiene para mí una banda sonora espléndida, sin embargo al comentarlo con algunos amigos, el comentario de éstos fue, “ah, pero esa película tiene poca música”. Es una película llena de sonido, sin embargo mis amigos no lo percibían. Las imágenes y la narrativa de las imágenes en conclusión es lo que más me inspira y ver donde la música es realmente necesaria. Excesiva música perjudica la película. Si se abusa de ella pierde efectividad. Un experimento podría ser hacer una película sin tener música hasta la escena final. Si hay un género que necesita más música ese es el thriller. En él abundan la música dodecafónica, la música atonal y los juegos tímbricos. Sin embargo existe un gran referente, una obra maestra del género que no tiene música “Los pájaros” de Alfred Hitchcock, que lanzó las bandas sonoras de Bernard Herrmann. Tiene sonidos que acompañan a las imágenes, pero no música.

M. Jesús: ¿Qué piensa primero a la hora de componer, la melodía principal o la instrumentación?

Antonio: Pienso sobre todo en la métrica. Eso es lo primero. Acotar la escena y ver donde tengo que poner la entrada musical. Desde donde hasta donde. Hay que conseguir eso que Max Steiner llama inaudibility (inaudibilidad, que parezca que no haya música). Para ello recurro a un truco de manera que la música no sea esperada por el espectador: utilizo un sonido propio de la escena de la película, un coche que pasa, una puerta que se abre o se cierra, y, simultáneamente, ya incluyo algo de música, de manera que cuando acabe ese sonido de la escena, ya he introducido la música y el espectador no

sufre ese cambio brusco de escena sin música a escena con música. El siguiente paso es el ritmo, el tempo. Enumero los compases y veo el tiempo y la velocidad que lo voy a poner a esos compases. Esto es el principio de todo.

M. Jesús: ¿Prefiere la cuerda o el viento?

Antonio: Tiendo más a la cuerda, porque el viento lo domino menos puesto que lo he trabajado menos. Además, la cuerda me parece más cinematográfica. Los fondos emotivos, dramáticos son más de cuerda porque su entrada es casi imperceptible, cosa que es más complicada con el viento. La paleta de instrumentos que utilizo son normalmente originarios de otras culturas tales como árabes, turcos, orientales, etc.

M. Jesús: ¿Qué instrumentos musicales son los que siempre tiene presentes en sus obras?

Antonio: Principalmente el piano, porque es el que estudié y es muy socorrido. Aunque intento evitarlo. Así, en mi última película “Mar de plástico” no utilizo el piano. Me he servido de él para la creación de la melodía, pero luego la distribuyo entre otros instrumentos buscando una tímbrica personal.

M. Jesús: ¿Juega el intérprete un papel importante en su obra?

Antonio: Mi relación con los intérpretes es escasa pues dependo de que la película tenga presupuesto para poner música con orquesta. De 40 películas habré contado con intérpretes en 7 u 8. Pero mi experiencia ha sido enriquecedora. Acaba mi soledad de compositor porque compartes tu música con el intérprete. Es fascinante oír un solo y después de oírlo me pregunto ¿es posible que eso lo haya compuesto yo? De lo bonito que suena. Una de mis mejores experiencias ha sido grabar con Michael Thomas, músico y persona excelente que ha tocado mi música. Fue una experiencia muy gratificante.

M. Jesús: ¿Influye de alguna manera su estado de ánimo a la hora de componer?

Antonio: Sí, supongo que sí. Me gusta leer sobre filosofía de la música, técnica de la creatividad, psicología de la creación, porque me enriquecen mucho. Y por supuesto dedico tiempo a ver mucho cine y oír el trabajo de otros compañeros para ver cómo resuelven, etc. Con el tiempo te vas conociendo a ti mismo como persona creativa. Nos

pagan por hacer muy buena obra, que tenga mucha utilidad y en un plazo de tiempo que marca la producción. Solas la compuse en 12 días con la única ayuda de un copista, porque no me daba tiempo a más, y además tenía que dirigir luego la orquesta. Por lo tanto mi estado de ánimo a la hora de comenzar un trabajo pasa por una primera fase de angustia, terror, miedo al vacío. La primera semana pruebo la película que me dan con música mía antigua, de otra película, y me pregunto cómo pude yo hacer ese trabajo tan bueno. Me veo incapaz de hacerlo ahora. Pero te das cuenta que vas avanzando en tu trabajo, y que todo es ponerse. Lo mismo me pasaba cuando estudiaba piano y decía este estudio no me sale y me queda un mes para el examen. Para ello me programaba el estudio: manos separadas, metrónomo, etc hasta que salía. Pues para componer hago lo mismo, para mí es fundamental el orden. Hacer música es hacer orden con los sonidos, jerarquizarlos, sonarlos, tener una organización. Por eso para mí, mi mayor enemigo es el desorden. Hago primero el todo, las partes, sé lo que tengo que hacer, y cada vez que me pongo a trabajar en una obra tengo el cronómetro en marcha. De esta manera sé que una película a mí me lleva unas 300 horas de trabajo de media. Y de esas horas hay algunas que no estoy componiendo, sino que estoy analizando la película, buscando sonidos, estudiándola, sincronizándola. Cada día pongo el trabajo que hago, y lo divido en: componer, orquestar, sincronizar, organizar, realizar el esquema dramático, mantener reuniones con el director, etc. No hay momentillos en este trabajo. Y por supuesto están las correcciones del director, que para él es una minucia, pero si te ha quitado 3 segundos de una imagen, la frase musical ya debe durar menos, el final también hay que cambiarlo, y como consecuencia se descoloca todo. Es complejo pero tienes que conocerte y superar ese miedo. Se supera a base de trabajo, sentarse en el teclado y probar. Yo trabajo bien de 6 a 10 de la mañana. A partir de esa hora perfecciono. Ya al día siguiente, como tengo la orquesta en el ordenador, la oigo y digo esto es una porquería, o anda pues no está tan mal, o tiene los fallos aquí y allí. Aunque ya normalmente, antes de levantarme de la cama ese segundo día, no tengo ni que escuchar la música para saber los fallos. Me vienen a la cabeza justo al despertarme y me digo pues tengo que corregir esto o lo otro y no me hace falta escuchar el trabajo hecho para darme cuenta de los fallos. Cuando empiezo un trabajo lo que quiero es terminarlo para volver a ser persona. Pero llega un momento que de pronto suena lo que buscas, y se da la vuelta a la tortilla, y me gusta, me entusiasma, todo el miedo desaparece lo ponga donde lo ponga funciona, encaja, hago variaciones, puedo hacer

versiones lentas o rápidas. Y entonces el trabajo, para mi, ya se vuelve aburrido. Porque es trabajo de estructurar de orquestar, recomponer, adaptar. Encerrar en una sola melodía toda la esencia de la película, ese es mi propósito. Porque esa melodía proyecta al espectador la imagen de esa película una vez vista.

M. Jesús: ¿Se compone de igual manera las obras de encargo que las que surgen de forma natural?

Antonio: Hablemos de lo que es encargo y de lo que no es. En la historia de la música, al menos hasta el s. XIX, toda la música es encargo. Alguien o las circunstancias te plantean una estructura y hay que hacerlo para comer. Wagner dice que no escribía una sola nota hasta no tener el libreto. Tenía que tener la historia para componer música. El encargo, cuando la película no te parece interesante, te pesa un poco, pero lo tomas como un reto. Hay que superarla y sacarle jugo. Pero las películas son muy especiales. A mi gusta pensar que las películas tienen la música dentro. Por lo que hay películas que no me admiten hacer cosas que me gustaría en lo que a música se refiere. Ese sentido de la audiovisión todos lo tenemos dentro. La música puede ser exquisita pero no pegar nada con la película. Hay que hacer algo más vulgar para encajar con cierto tipo de películas, y el resultado es que la suma de vulgaridades no es más vulgar todavía y es lo que tú querías encontrar. Funciono mejor bajo la presión de las fechas cortas que impone la producción del cine. En mi caso el componer sin encargo prácticamente no se da.

M. Jesús: ¿Clasificaría su música dentro de alguna de las corrientes musicales actuales contemporáneas?

Antonio: Eso se lo dejo a los musicólogos o a los críticos. No, porque la música va ligada al genero de las películas, no a tendencias musicales. Puedo encontrar cajones desastres, donde está el new age, las nuevas músicas, lo étnico, sin ser racial. Todo eso me gusta y lo reflejo en mi música. Hay un crítico que dijo que yo hacía música del mediterráneo, y es verdad. Mi música refleja mucho la música del mediterráneo, italiana, turca, griega, marroquí, tunecina, israelita. Me siento más cerca de esa música que de las gaitas gallegas. El Mediterráneo es mi patria musical. Aunque también tiendo al dramatismo, la melancolía, el minimalismo. El menos es más. También depende de la imagen de la película, pero tiendo a ser lo más expresivo con el mínimo de elementos.

BANDAS SONORAS

M. Jesús: La composición para el cine ¿se estudia o se nace con ella?

Antonio: Yo creo que se estudia desde que se nace. Se estudia viendo cine, es inevitable que todo el mundo reciba esa educación. Pero luego hay otra parte que se estudia. Yo componía para teatro y veía las películas españolas carentes de esas bandas sonoras como las americanas, y me picó el gusanillo de componer para el cine. Me puse a estudiar música de cine y me di cuenta que los directores parten de la música en lugar de la película. Muchos directores ponen música preexistente a sus películas porque les gusta y pretenden que los compositores te hagan la música muy parecida a aquella que les gusta. Y eso es un error porque te aprovechas de la estructura musical para hacer la película, y eso no es hacer una película, es hacer un video clip. Lo primero debe ser la película y luego la música. Los americanos montan la película y cogen música de otras películas para probarla en sus películas. Cuando el montaje está cerrado llaman al músico para que componga la música con respecto a los patrones ya hechos. Últimamente todos los directores aquí hacen lo mismo. Yo les pido la película con música y sin música, y luego hay 2 preguntas importantes que me hago: ¿Dónde ponemos música? ¿y por qué ponemos música? Hay directores que esto lo saben muy bien y otros que no tienen la menor idea. Por eso esta es una tarea que debería corresponder al músico. De manera que te encuentras compitiendo con Wagner o con John Williams. Y eso es terrible. También existe un efecto curioso con el que yo cuento. Y es que cuando tú escuchas por primera vez una versión que te gusta es difícil que otra versión te guste más. Esa inercia hay que romperla porque ese director puede llevar meses oyendo esa secuencia con la música que a él le ha gustado. Y esa es una tarea complicada. Pero no deja de ser una cuestión de hábito. Recuerdo un director que se pasaba todas las tardes por mi estudio para ver cómo iba mi trabajo. Su película no tenía la música predeterminada pero me trajo una colección de discos de entre los cuales pretendía que yo sacara la música para la película. Pero todas eran canciones. Y eso es lo menos cinematográfico para mí. Una canción tiene un principio, un desarrollo y un final en su esencia. Es una historia, la condensación de un pensamiento, de un estado de ánimo. Y una película es como si cogieras una canción y la estiraras durante dos horas. La canción me para la película, es un paréntesis dentro de la película, es como un cortometraje dentro de la película. Pues bien, este director venía todas las tardes a mi

estudio y no le gustaba nada de mi trabajo. Quería seguir poniendo alguna de sus canciones. Cada vez que hacía una nueva melodía le hacía oír todas las anteriores que al principio no le gustaban. Y poco a poco fue viendo que realmente esa música iba bien con su película. La música le tiene que dar un valor añadido a la imagen y no repetir lo mismo. Es como si el sentimiento estuviera escondido en un altavoz que vas destapando de vez en cuando, sólo cuando hace falta destaparlo. Huyo de los tópicos totalmente. No hay que ser redundante en lo que yo llamo la función geográfica. Si estamos en Andalucía me niego a usar la guitarra o las castañuelas. Usaré ritmos o cantos que lo recuerden. A veces los directores quieren esos tópicos y cuesta hacerles cambiar de idea.

M. Jesús: ¿Qué grandes compositores de música para cine merecen su admiración?

Antonio: Prefiero decir películas que a mi me han influido mucho. Por ejemplo “Leon el profesional” de Eric Sierra como músico. Debutó Natalie Portman con Jean Reno. Musicalmente me impactó, me sirvió de referente. Habla de un matón de la mafia y su relación con una niña de 13 o 14 años a la que le matan a los padres unos traficantes. El matón se comporta como padre de la niña. Está ambientada en New York, pero su música no refleja para nada los tópicos de los instrumentos americanos o italianos. La B.S.O. no dice nada fuera de la película, pero en la película es lo más. Otro de mis compositores predilectos es Nino Rota, del Padrino. Ya no tanto, pero en mis comienzos era como la Biblia musical de cómo hacer música de cine. Cómo una melodía de trompeta refleja la nostalgia, el drama de Corleone con solo un instrumento. En Solas yo intentaba hacer con una melodía casi inconclusa reflejar ese sentimiento de tristeza y desgracia que ocurre en la película. Sin saberlo yo intentaba emular a Nino Rota. En Padre coraje Benito Zambrano puso música mía de otra película y quería algo como eso. Me dijeron que era una serie, y yo pensé en hacer un tema que me sirviera de cabecera y luego tirar de él para el desarrollo de los capítulos. Sin embargo fueron 3 capítulos, pero como 3 películas, ya que en el primero contaban el crimen, en el segundo la lucha del padre por descubrir el culpable del asesino de su hijo, y en el tercero se producía el juicio. Viendo la escena donde están reconstruyendo el crimen en presencia del padre, la película hace una transición con personajes reales de cómo ocurrió todo, que meten al muchacho en un cuarto y lo cosen a puñaladas. Entonces Benito Zambrano quería música muy rítmica de otra película mía. Y la verdad es que no quedaba mal, pero esa

música daba demasiada amplitud a la paliza, que ya de por sí era bastante dura y cruel. Entonces tuve una idea repentina y tiré de un réquiem que ya había compuesto para el entierro del hijo. Ese réquiem a voces y cuerdas, lo puse sobre la escena de violencia. Cuando acabó la escena, que lo hace en la cara del padre sobrecogido, todos teníamos un nudo en la garganta. Me había pegado al dolor del padre en lugar de a las puñaladas del hijo. Con el paso del tiempo, vuelvo a ver el Padrino y me doy cuenta que lo que yo he hecho ya lo había hecho Nino Rota en una escena donde Michael Corleone ordena una matanza mientras él está en la iglesia bautizando a su hijo. De ahí pasan a escenas brutalmente violentas, con música de coro de niños que emulan el bautizo con el que comenzó la escena.

M. Jesús: ¿Qué se hace primero la imagen o la música?

Antonio: La Imagen. Hay directores que piden música primero para inspirarse a la hora de hacer las escenas, pero son muy pocos, la mayoría la pide después.

M. Jesús: ¿Supone una buena salida laboral esta profesión para los compositores de música?

Antonio: Yo todavía me asombro por la suerte que he tenido. Los alumnos en los cursos me hacen esta misma pregunta. El mundo del cine tiene muchas menos salidas para un músico que el mundo de la música en si. Puede haber en España 40, 50 compositores en el mundo del cine, y, modestia aparte, seremos unos 10 los que trabajamos de continuo. Yo sigo haciendo música para teatro porque lo mío es la composición, pero no abandono otras dedicaciones por el cine. El trabajo del cine es muy solitario, estás atado al trabajo de la película. Al fin y al cabo es una salida laboral. A finales de los 80 y principio de los 90 yo tenía un estudio de grabación y tenía que hacer arreglos que, perdóneme la expresión, harían vomitar a una cabra. Y no lo hacía por dinero, lo hacía porque me divertía, de hecho el negocio se vino abajo y no trajo más que pérdidas, pero me gustaba mi trabajo. También hice mucho karaoke antes de que esta práctica llegara aquí a España, gracias a una gira que hice por China con una compañía de teatro. Eso te obligaba a una disciplina además de enseñarte, entre otras cosas, a orquestar. Yo he aceptado cortometrajes por 0 euros para practicar, experimentar y probarme a mi mismo.

M. Jesús: ¿Cómo surge en usted la dedicación a la composición de música de películas?

Antonio: Yo me puse a estudiar música de cine por mi mismo, veía películas y ponía música a secuencias que no tenían o a otras secuencias les cambiaba la música. Entonces un compañero que conocí en mi época de teatro me dio mi primera oportunidad. Fue Ignacio Nacho con la película Júpiter en 1997. Fue mi primer largometraje. Y después vino la película Solas por medio de una productora de televisión con la que yo había trabajado. Después de pasarme una semana con la película, ya tenía medio hecho el trabajo, llega el director, Benito Zambrano, y me dice que no le gusta nada mi trabajo, que no es la música que él esperaba para su película. Llamé al productor bastante alicaído para decirle que dejaba la película porque el director no compartía mi gusto por la música elegida para la película. Entonces el productor me convenció para que no abandonara y me ofreció la orquesta que yo quisiera de Andalucía para interpretar la música. Volví a mantener una conversación con Benito para acercarme más a su idea musical y lo único que me decía es que quería “algo proletario”. Desde ese día tuve 12 días para grabarla. La película se estrenó en el Festival de cine de Berlín. Durante el visionado de la película observo al público, que al comienzo se ríe y me espero lo peor. Sin embargo al finalizar la película el público rompe en aplausos y halagos hacia ella. Como consecuencia, le dieron el premio del público del festival y con ello nos dimos a conocer los responsables que hicimos que la película fuera un éxito. Nos pusieron en el mercado, como se suele decir. Gracias a eso se reestrena en España y la película empieza a funcionar, tal es así que se nombra a los Premios Goya y se lleva 5. Para mí es un referente del cine andaluz. Incluso Pepe Nieto gran compositor español y uno de los grandes referentes de música de cine español, utiliza la película *Solas* como modelo en sus clases por buena película, por buena banda sonora.

M. Jesús: ¿De cuánto tiempo dispone normalmente para componer una banda sonora?

Antonio: Como término medio un mes, 30 días. En ese tiempo tengo que tener las maquetas de todo. En la primera semana la película está sin componer y se produce la reunión con el director. Después de la primera semana sé cuantos minutos de música tengo que componer y organizo mi programa dándome unos plazos de tope. Así en 4 días organizo mi trabajo para luego desarrollarlo en el tiempo restante.

M. Jesús: ¿Con qué director ha sentido más afinidad o ha trabajado más a gusto?

Antonio: Con Ignacio Nacho y José Luis García Sánchez, aunque cada caso es diferente. Con Ignacio Nacho he funcionado siempre muy bien pues yo hago lo que quiero, musicalmente hablando, y a él todo le parece bien. Es una libertad creativa, un riesgo. Él se ha inventado lo que ha querido sin tener en cuenta lo que pide el mercado, el público. Con José Luis no sientes que estés trabajando pues abunda la cordialidad, el buen trato. No me pone música provisional. Respeta mucho mi trabajo y si ando perdido me da unas claves para que me vengan ideas. Aunque podría seguir destacando virtudes de todos los directores con los que he trabajado, Imanol Uribe, Antonio Banderas, Eloy de la Iglesia y así uno tras otro.

M. Jesús: ¿Cree que la música española de cine está en el lugar que realmente se merece?

Antonio: No, porque el cine español no está donde se merece. Podría competir con cualquier país. El problema es que el cine español está casi más reconocido fuera que dentro. El marketing americano es tal que tira por los suelos lo nuestro. Hay una estadística que habla del éxito de las películas del cine americano y del español. Descubrimos que el índice de aciertos es el mismo, pero nosotros hacemos 100 películas al año y ellos 1000. Tenemos esas limitaciones. El cine necesita de práctica.

M. Jesús: ¿Ha dirigido a alguna orquesta tocando sus composiciones musicales para el cine?

Antonio: Sí, la OCM (Orquesta Ciudad de Málaga) o la Orquesta de Cámara Andaluza (OCA) dirigida por Michael Thomas. Además de una orquesta que se formó para la música de El camino de los ingleses, que llamamos Pro Arts.

M. Jesús: Relacione un instrumento que se identifique mejor con los siguientes sentimientos:

Antonio: Alegría: piano siempre, lo expresa todo.

Tristeza: viola

Suspense: cuerdas en general

Miedo: percusión y la voz humana (que utilizo, por ejemplo, en *3 días*)

M. Jesús: ¿Cree que los espectadores dan realmente el valor que se merece a la música de las películas?

Antonio: No, ni tienen porqué darlo. Porque es un truco de magia. En el 90% de la películas la música es una emoción líquida que se entremezcla con las imágenes. No se trata de engañar al público, pero no tienen porqué fijarse en la música, de hecho los músicos de cine no tenemos cara, no somos populares para el gran público.

M. Jesús: ¿Se suelen editar las bandas sonoras de todas las películas? ¿De qué depende?

Antonio: No. Últimamente no depende de nada porque la edición en disco ha quedado como regalo promocional de la película. Los coleccionistas de bandas sonoras consumen pero es un mercado tan mínimo que no es rentable. Y ahora con el pirateo tiene menos sentido. Entonces yo en mi contrato me reservo los derechos de colección por si quiero editar una banda sonora en un recopilatorio de mis bandas sonoras pueda hacerlo. Además mi música de cine es para oírla con la película, fuera de ella esa música no dice nada, no tiene sentido. Para que se edite una BSO no hace falta que la grave una orquesta. Ni siquiera es la música exacta de la película. Las bandas sonoras llevan arreglos en formas de suites que tengan una forma más estructurada para concierto y no tengan cortes bruscos.

M. Jesús: Dentro del cine español, ¿qué película resaltaría por su música?

Antonio: Las mías (risas). Si no fueran las mías te diría otras. Y dentro de las mías hay algunas me gustan más y otras menos. Una de mis películas favoritas de mis bandas sonoras es *Fugitivas* porque se desarrolla en Andalucía sin utilizar guitarras españolas ni cosas parecidas y refleja muy bien lo andaluz. Hay otras maneras de interpretar el flamenco, lo andaluz, lo malagueño, sin tener que utilizar las guitarras o las castañuelas. También puede influir el que yo no me haya educado en el flamenco, no lo conozco, no es mi raíz. Además el año de *Fugitivas* fue el primer año que se daban los Premios Goya a las canciones de las películas, y produje la canción de *Fugitivas* de Chaleco con la que nos llevamos ese primer Goya.

M. Jesús: ¿Es más fácil ser conocido como compositor de bandas sonoras que como compositor a secas?

Antonio: Cada compositor tiene su ámbito, su especialidad, a pesar de que se pueda ir saltando de un mundo a otro. Se habla mucho de que las películas le deben mucho a la música. Pero yo le doy la vuelta ¿Qué sería de la música sinfónica si no existiera el cine? Dan trabajo a muchos músicos en la producción de películas. ¿No habrán escuchado más personas la BSO de La guerra de las galaxias que La flauta mágica de Mozart? La música también tiene una deuda con el cine. Tengo entendido que el disco más vendido de la OCM (Orquesta Ciudad de Málaga) es el de la BSO de la película Solas.

7.2.1.3 Entrevista en profundidad realizada a Antonio Meliveo en Octubre de 2015 por María Jesús Bedoya Ruiz

M. Jesús: El compás más utilizado en su música es el binario, en concreto el 2/4 y el 4/4. ¿Por alguna razón en concreto?

Antonio: Sí. El que más utilizo es el 2/4 y además en tiempo de 60 la negra, por una sencilla razón: así tengo una medida de 2 segundos, cada negra es un segundo y me ayuda a sincronizar muy bien con la imagen. Sobre todo me viene muy bien en el momento de editar compases en el ordenador.

M. Jesús: Las armaduras de sus partituras casi siempre vienen sin alteraciones, por lo que las tonalidades más usuales son Do M y Lam ¿piensa la tonalidad desde el principio o va surgiendo sobre la marcha?

Antonio: No estoy yo muy seguro de que la mayoría de mis tonalidades sean Do M o La m. También utilizo mucho la de Mib m porque en la mecánica del teclado encuentro más rápidamente lo que busco. Efectivamente cuando trabajo con voz humana sí que tengo que buscar ciertas tonalidades, pero gracias a los ordenadores, ese transporte de tonalidad se hace con facilidad.

M. Jesús: ¿Qué le hace decantarse para componer melodías acompañadas para dos o tres instrumentos frente a polifonías instrumentales de grandes masas orquestales en una película?

Antonio: Para mi la música ocupa un espacio físico con respecto a la secuencia. Y esa dinámica de poner la música a bajo volumen cuando hay diálogo no me gusta hacerlo. Quiero que la música con su orquestación ya haga eso. Por eso cuando la música tiene que convivir con diálogo yo utilizo poca instrumentación o instrumentos solistas. Ahora, cuando la música sí puede ocupar un espacio porque la escena es paisajística o sin diálogo, entonces sí que descargo toda la potencia de la orquesta, pero no hago una música grande para que suene con poco volumen. Ese proceder, radiofónico por cierto, no me gusta.

M. Jesús: ¿Es consciente del efecto de encabalgamiento que aparece en algunas de las escenas de sus películas o surge sin más?

Antonio: Encabalgamiento, ¿a qué te refieres?

M. Jesús: A que la música continúa después de terminada la secuencia.

Antonio: Sí. Normalmente empieza antes, o empieza o termina antes. Nunca la música en el cine, a menos que haya un negro, un oscuro, que significa que lo anterior ha terminado y pasamos a otra cosa, la pongo al corte de plano. Eso produce un exceso de sincronía de la música con la imagen. Analiza cualquiera de mis películas y verás como el sonido se adelanta a la escena. Ocurre lo mismo con los diálogos, no ha terminado de visualizarse una escena y ya comienza la voz de la siguiente escena. El cerebro tarda mucho más en reconocer un sonido que una imagen. La imagen viaja mucho más rápido para nuestros ojos, sin embargo la música tardamos más en procesarla que la imagen, por eso ese sentimiento que transmite la música debe ir por delante y no terminar a la vez que el plano, debe cabalgar más. Hay que desincronizarla un poco, que baile sobre la imagen, eso le va a dar fluidez y coherencia, si no los planos se verían cortados, y hay que procurar todo lo contrario, que los planos parezcan unidos. Hay un director con el que trabajé que me decía: “tú no haces música Meliveo, tú haces cemento porque me pegas la película de una manera...”

M. Jesús: Con respecto a las funciones de la música de sus películas analizadas, ¿piensa en esos efectos cuando la utiliza o tiene interpretaciones diferentes para ella?

Antonio: No soy muy racional a la hora de hacer eso, a la hora de componer. Soy intuitivo, y quizá en una segunda escucha, sí soy más consciente de eso, pero normalmente soy intuitivo. Y de las funciones de la música a las que te refieres, apoyo emocional a la imagen, elipsis temporales, definición de personajes, función geográfica... etc, esto me interesa en menor medida, a menos que sea absolutamente necesario. Busco otra función para la música, añadir un nuevo significado a esa secuencia que antes no tenía. En una secuencia, por ejemplo romántica, el diálogo y la imagen ya lo están diciendo, ¿para qué repetir? Ahora busco que ese amor se exprese en mayor o menor grado, que tenga relación con un motivo que viene del pasado, de la memoria del personaje. Pero sobre todo encontrar esa melodía, única melodía que, con diferentes variaciones, tempo, timbres...etc, consiga darme todo esos matices, el leit motiv que ya inventó Warner.

M. Jesús: En cuestiones estilísticas, siempre me ha confesado que su estilo es minimalista con aires étnicos del Mediterráneo, ¿ha identificado esos conceptos en los distintos análisis que he realizado?

Antonio: Sí, a partir de *Fugitivas* descubrí ese universo de sonidos absolutamente exóticos y me encantó fusionarlos y que convivieran con una orquesta sinfónica al uso dando ese color tan especial y tan mediterráneo. Lo he empleado con asiduidad y no me importa admitir que es una seña de identidad y que ese tipo de escalas y sonoridades, salen a veces sin quererlo, no sé porqué, al igual que las escalas pentatónicas. Y es algo que sale fácilmente, no es buscado, es más bien intuitivo y puede que eso sea también parte de mi minimalismo. Una cita, no sé si es de Brahms, en la que le preguntan: ¿Qué es la música? Y él responde que la música es eso que queda en la partitura después de sacudir todas las notas inútiles. Eso es la música y ese es un poco mi ideal. Y yo compongo así. Hay veces que hago orquestaciones, ahora pongo otra línea de violines, ahora metales, ahora otra cosa.... Pero en una segunda escucha me digo, "aquí sobran la mitad de las notas" y lo simplifico al extremo porque lo que quiero es encontrar esa trompeta de *El Padrino* que refleje todo el contenido emocional de la historia y del personaje.

M. Jesús: En *Solas* las diferentes melodías van asociadas a sentimientos, no a personajes y además en algunos casos se repite la melodía pero es interpretada o por piano o por violín para cambiar de sentimiento. ¿Siguió algún proceso o método para seleccionar un instrumento u otro?

Antonio: No, simplemente el proceso es que tenía un orquesta sinfónica por primera vez a mi disposición y como a mí me gusta un solo motivo, pues hago variaciones, más rápido, más lento, con más sonoridad, con menos, con más o menos instrumentos. Entiendo que en música el número 3 es muy importante. El oyente escucha por primera vez una melodía absolutamente desconocida para él. Si hay una segunda escucha empieza a asimilarla, a interiorizarla. Si hay una tercera vez y la melodía le gusta, entonces la ama, pero si no le gusta, la odia por repetición. Intento, incluso en los cortos, que los motivos-frases musicales suenen con otras sonoridades o con otra instrumentación, con otro ritmo, pero que suenen al menos 3 veces.

M. Jesús: En *El camino de los ingleses* hace gran uso de instrumentos raros tales como bansuri, dobró, yalli tambur o kantele. ¿Qué pretendía aportar con esa tímbrica?

Antonio: La película *El camino de los ingleses* según me decía el director es una película soñada, contada desde el recuerdo. Hay un personaje que va narrando lo que ocurría en otra época, el garganta, un locutor de radio interpretado por el actor Fran Perea. Por eso la película para mi era una puerta abierta de par en par a la creatividad, a la sonoridad que yo quisiera. Y eso es lo que hice, como me encantan ese tipo de instrumentos porque me resultan súper emocionantes y atractivos pienso que al público esa combinación le puede resultar también tan atractiva como a mi. Por eso los empleo sin ningún complejo, obviando absolutamente de que la película esté ambientada en los años 70 en España. Alguien podría suponer que esa película tuviera una música pues típica de aquellos años 70 con música que a todos nos gustaban y que yo adoraba, pero eso no es la película. La película no es un documental, es una película soñada y entonces yo me permito soñar con la música. Porque, ¿qué música tienen los sueños?

M. Jesús: La que uno le quiera dar

M. Jesús: En *Los Sabios de Córdoba* tiene un gran papel la voz cantada ya sea sola o en forma de coro, ¿con qué finalidad?

Antonio: Bueno, la voz humana es el instrumento que más me comunica, eso es evidente. Finalidad bueno.....

M. Jesús: Mi pregunta es si tiene algo que ver con la temática...

Antonio: Sí, evidentemente *Los sabios de Córdoba* habla del viaje de la cultura del Islam a través del mundo, que empieza en los Estados Unidos con un director judío cuando las torres gemelas se hunden en el atentado del 11S y termina precisamente en Jerusalem con el conflicto árabe-israelí. Toda la cultura islámica ha servido de conjunción a lo largo de la historia. Cuando he viajado a Marruecos siempre me ha emocionado mucho el canto del muecín, por eso puse todas esas voces, porque comunican esa tranquilidad, paz y armonía que yo quería transmitir.

M. Jesús: En *Mar de plástico*, que habla de una historia de amor entre la cultura africana y la andaluza, me da la sensación de que ha reforzado más con la música la etnia africana que la andaluza, por sus melodías y su instrumentación ¿Por qué se aleja tanto de los tópicos del flamenco, la guitarra o las castañuelas?

Antonio: El flamenco como tal es una música con raíces ancestrales pero que ha seguido evolucionando. Y es curioso porque tú dices que parece que he seguido más la tímbrica africana pues te voy a decir que en esa película....

M. Jesús: Lo que menos hay son instrumentos... (risas)

Antonio: Africanos, efectivamente. Me voy más allá, Turquía, la yalli tambur, entre otras cosas y además la directora de la película, Silvia Munt me decía claramente: quiero aquí una música exótica pero no africana y quiero darle un toque de western. Y yo a la yalli tambur la hice sonar como una armónica de western ,melancólica y tal, y es curioso como yo, las notas de la directora las trasladé buscando algo exótico, pero para nada africano. En esa pieza donde me decía Silvia “exótica pero no africana” puse violines turcos, japoneses, un montón de cosas, e incluso el instrumento este llamado hang drum que no es para nada africano.

M. Jesús: En *Barreiros*, me ha llamado la atención el uso de la gaita como instrumento, pero sin llevar un protagonismo melódico. ¿Es por recordar algo la música gallega y su instrumento popular?

Antonio: Sí, ahí sí es deliberado que yo quería darle un toque gallego con las gaitas. Ahora bien, es difícil que las gaitas hagan melodías complejas. (risas) Hay otro instrumento, creo que árabe, no recuerdo su nombre, que puede sonar como una gaita y que sí me permite hacer un fraseo más rico, pero si tú con un instrumento que por su naturaleza y técnica no tiene ese fraseo, le escribes un fraseo complicado, entonces deja de ser ese instrumento (risas). Está forzado. Es como hacer sonar a una guitarra como un piano. Cuando compones para guitarra, aunque estés haciéndolo desde un teclado, tú tienes que pensar cuáles son las inversiones de los acordes de guitarra y lo que un guitarrista puede hacer, si no te sale una cosa muy rara (risas).

M.Jesús: En *El último magnate* utilizas el himno republicano de Riego pero con tu adaptación. ¿En qué consiste ese arreglo?

Antonio: Bueno, es una cuestión de derechos de autor. El himno de Riego, himno de la República, es de dominio público pero no las grabaciones que están hechas. Las grabaciones tienen un derecho editorial. Por ejemplo, alguien grabó a Bach pero cogió una orquesta dirigida por el director que sea, y a unos músicos y se gastó un dinero en hacer un concierto de Bach y grabarlo. Esos son derechos editoriales. Y en esta película

no teníamos los derechos editoriales de ninguna grabación. Tuve entonces que hacer una nueva orquestación y grabación. Y es curioso que me preguntes esto porque para la película, yo orquesté el himno de Riego para banda de música, tubas, trompetas, vientos madera, percusión... En la película iban sobre unas imágenes de archivo en blanco y negro donde se veía de muy mala manera, con esas imágenes de archivo tan defectuosas y a la vez tan emocionantes. Se decidió que le diéramos sonido como de megafonía, megafonía antigua, porque empastaban mejor con la imagen. Para mí la imagen ya contiene en sí misma una textura musical, no ya el simple movimiento de la cámara sino que la misma textura de la fotografía ya me está diciendo si aquí puedo componer con timbres más modernos, más electrónicos, más naturales, más sinfónicos, más exóticos... Y en ese caso yo me dije, no espérate que esto no pega ni con cola, esto no suena bien. Esto hay que verlo como si estuvieras en esa plaza donde están dando el mitin, y tiene que sonar así de fondo. Entonces mi orquestación queda reducida a los medios, le pusimos un filtro, hay muchos filtros para dar esos efectos, incluso arañazos típicos de los discos de pizarra antiguos. Se produjo el efecto deseado y la música y la imagen empastaban completamente.

Y quiero comentarte una última cosa de una de mis películas, la última que he hecho, *El país del miedo*. He compuesto la banda sonora y también la he coproducido. Últimamente en el cine hay tanta dificultad para sacar adelante las películas, puesto que no hay financiación y las ayudas han caído considerablemente, que a mí y a mucha gente, el único camino que nos queda, es juntarnos una serie de profesionales que capitalizamos el trabajo, ponemos algo de dinero y hacemos la película. Es una cooperativa donde cada uno aporta su trabajo. En esta película, el director, Francisco Espada me sugirió que para los créditos de cabecera y de salida pusiera un tema muy famoso, y que yo hiciera una versión. El tema en cuestión era “Somewhere over the rainbow” de *El mago de Oz* que canta Judy Garland. Pedimos los derechos editoriales y llegamos a un acuerdo. Yo hice la versión y ocurrió que Sony music me pidió la versión y fue muy bien valorada. La grabé con 4 cantantes diferentes para tener material variado para elegir después y luego nos pidieron el guión de la película. Y el guión de la película versa sobre acoso escolar, bullying, en este caso es una niña la que acosa a un niño. Y entonces dijeron que de ninguna manera una canción que habla de la inocencia, podía aparecer en una película de semejante temática, y entonces no nos cedieron los

derechos de la canción. En realidad era una cuestión de dinero. Ellos juegan con la cosa de que tú haces una inversión en tiempo, trabajo, músicos, producción musical... etc y ya te tienen un poquito pillado. Sabes que estás en los últimos tramos de la película y ahora lo que te piden es un poquito más de dinero. Pero nosotros nos teníamos más dinero. Yo hablé con mi socio y director de la película y le dije que si teníamos que renunciar a la canción, que renunciábamos, por mucho que a mi me guste el tema y la versión que había hecho, pero que no pagábamos ni un euro más. Ahora yo voy a escribir esa canción. Pero ya la película estaba cerrada. La canción debía tener el mismo tiempo y la misma duración que la versión que yo había hecho de “Somewhere over the rainbow”. Fíjate que va en los créditos de cabecera, y eso es un fragmento que se trabaja aparte porque hay que ponerle la rotulación, que lo hace otra empresa. No es una escena más, es una escena que cuando se termina ya no se puede variar, o no se debe variar porque cuesta mucho volver a hacerlo. Entonces yo tenía que hacer una canción exacta, exacta a la anterior y además, como me dijo el director, tenía que ser en inglés porque queríamos darle a la película, un toque, una proyección ligeramente internacional. De hecho la película ha estado seleccionada en el Festival de Nueva York y en el de Toronto, en Canadá. Entonces compuse “So far and yet so close” “Tan lejos y sin embargo tan cerca”, escribiendo la letra directamente en inglés. Yo había escrito muchas canciones en el pasado y, cuando digo canciones, me refiero a letra y música, pero nunca en inglés. Y estoy muy orgulloso de la canción porque en muy poco tiempo todos los participantes de la película asimilaron la canción perfectamente con esa escena. Ha sido muy gratificante para mi.

7.2.2. ARTÍCULOS EN PRENSA

7.2.2.1. El País. 26 abril 1999.

Titular: Otra vuelta al elogio de lo pequeño

Redactora: Ángel Fernández-Santos

No hay que buscar pretextos prendidos con alfileres para emprender de nuevo (una vez y otra y otra son siempre pocas ante la terca inclinación a fabricar películas grandes, gruesas, costosas) el elogio de lo pequeño. Proporciona para ello pretextos fundados y sólidos la simple observación de lo que ocurre, y sale, sin forzarla, de esta ojeada la idea de que están ahí cerca, a mano, y a veces se hacen, otras películas más grandes y mucho menos costosas, pero más vivas y paradójicamente hechas con una pobreza más provechosa, incluso en cuanto negocio, que la segregada por la abundancia de aquéllas. Y otro pretexto para volver a tirar de este fértil hilo del elogio a lo pequeño nos lo está dando la película *Solas*, de la que en los dos últimos meses se ha hablado mucho, aunque la tinta y la saliva no han hecho más que comenzar a verterse a su alrededor. Comenzó esta hermosa película pobre su cuesta arriba comercial en marzo, y arrancó casi tan a escondidas como se hizo. Cuando fue convocada en febrero por la zona marginal del festival de Berlín, sólo algunos periódicos andaluces habían dicho algo de su existencia, pero, que yo sepa, nadie aventuró un juicio de valor sobre ella. Los cuatro o cinco críticos de cine españoles que estábamos allí nos encontramos ante el deber de pronunciarnos a bote pronto sobre la calidad de una película que nos concernía, pero que desconocíamos por completo. El festival finalizaba y los dos filmes españoles elegidos para desfilar en la pasarela del concurso (*Entre las piernas* y *La niña de tus ojos*) habían desaparecido engullidos por las tragaderas del cine de consumo, el que acude a los festivales sólo en busca del utilísimo escaparate del lujo gratuito; y si sueña que además aspira a significar algo en la evolución del lenguaje y el arte cinematográficos, hay que decirle que es tan libre de hacerlo como el miope creer que nació con las gafas puestas. Eran parte de ese cine grueso y costoso que siempre cubre gastos (ahora es rara la película que arruina: nacen financiadas sin el empujón y la lija del riesgo, lo que explica sus deficiencias, pues sólo el riesgo fuerza el pleno esmero) o duplica o triplica lo invertido en él, estupenda carambola bancaria que enriquece a unos cuantos, pero que poco o nada tiene que ver con el cine.

Cuando el festival terminaba, fuera del concurso, en un rincón cinéfilo, ocurrió *Solas*, y con ella, en quienes contemplamos su abundancia desde la escasez que la precedió, llegó la perplejidad de una evidencia: de haber concursado esta pequeña película, al cine español no se lo habría tragado allí el silencio. Su fugaz presencia en Berlín permitió a *Solas* cosechar un puñado de elogios emocionados y urgentes a lo pequeño, y que éstos le abrieran un camino a su derecho a una pantalla. Tengo entendido que comenzó a exhibirse en un par de salas pequeñas, con cuatro copias en circulación. Exhibidores que conocen su oficio la aguantaron en pantalla, a la espera de que se produjera el tirón, el reguero de pólvora de la sugerencia de boca a oído, y lo pequeño creciera. Ahora, dos meses después, me cuentan que la llamada *Solas* ya no es un hilo acoquinado de voz y que hay mucha gente que pide verla a gritos: les han dicho que en ella se verá a sí misma o a una sombra cercana. Y que las escurridas copias iniciales se han convertido en 40, y que su número crecerá. Costó muy poco, 100 millones, y ya tiene al alcance multiplicarlos por 10, me siguen contando. Sin más publicidad que la emoción de las cinco o seis personas que la vieron en Berlín y lo contaron, su verdad se fue abriendo paso por su capacidad de contagio y porque invita a los españoles a mirarse en espejos muy distintos del que habitualmente compramos a la madrastra de Blancanieves. Y es que todavía, con más abundancia de lo que parece, hay quienes en el cine buscan la vieja ventana del conocimiento hacia dentro, que sigue abierta.

7.2.2.2. El País. 31 diciembre 1999.

Titular: "Solas", con 600.000 espectadores y 11 nominaciones a los Goya, culmina una trayectoria llena de éxitos La productora Maestranza Films volverá a lanzar la película, que lleva 10 meses en cartel.

Redactora: Margot Molina

A partir de ahora, en el cine español habrá un antes y un después de *Solas*. Un antes, cuando nadie daba un duro por las producciones andaluzas y menos si el reparto no estaba adornado con alguna estrella, y un después, cuando se ha demostrado que una película intimista, de bajo presupuesto y llena de desconocidos puede permanecer en cartel 10 meses, distribuirse en 30 países y tener 600.000 espectadores. La película de

Benito Zambrano ha sumado a su larga lista de premios, encabezada por el del Público del Festival de Berlín, las once nominaciones a los premios Goya. Los galardones se fallarán el próximo 29 de enero, aunque para los protagonistas llegar hasta ahí ya es todo un premio. "Hace sólo cinco años, al público lo del cine español le daba grima y ahora hay quien dice que sólo va a películas españolas", afirma el productor Antonio Pérez.

A pesar de que la película se estrenó el 5 de marzo de este año, sus protagonistas no se han curado todavía de la resaca que produce el éxito. El motivo de tan prolongado júbilo es que *Solas*, con guión y dirección de Benito Zambrano, no para de recolectar premios allá donde va. A la larga lista que ya posee, entre ellos el del Público del Festival de Berlín, los dos de interpretación del Festival de Tokio y el premio Ópera Prima de la Mostra de Valencia, se han sumado ahora nada menos que 11 nominaciones a los Goya. La historia que Zambrano escribió en Cuba, cuando estudiaba en la famosa Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, es la tercera entre las más nominadas, después de *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar (14 nominaciones) y *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (13 nominaciones).

"Además, lo nuestro tiene más mérito porque nos presentamos a 13 candidaturas y nos han clasificado en 11", afirma el productor Antonio Pérez.

Solas, una historia sobre la aventura de vivir en la que apenas pasan cosas, tiene la virtud de ir directa a los sentimientos, de conmover sin estridencias, ni aspavientos. El dolor de sus protagonistas forma parte de una realidad universal y eso justifica lo que le dijo un distribuidor sueco a Antonio Pérez: "Es la primera vez que he visto a siete distribuidores suecos pidiendo al mismo tiempo una película española que no sea de Almodóvar". La cinta se ha visto en 30 países, desde Finlandia hasta Japón, pasando por Latinoamérica, Estados Unidos y Alemania.

Maestranza Films apostó por el guión de Benito Zambrano cuando nadie quiso hacerlo y la recompensa le ha llegado no sólo en buenas críticas y alabanzas de los admiradores del cine de autor, sino también vía taquilla. Desde su estreno el pasado 5 de marzo hasta el 27 de diciembre la película ha tenido 560.332 espectadores lo que ha

supuesto una recaudación de más de 366 millones de pesetas. El presupuesto de la película, que se rodó entre Sevilla y Madrid, fue de 132 millones de pesetas, de los cuales 40 millones fueron una subvención a nuevos realizadores que concedió el Ministerio de Educación y Cultura. La precompra de los derechos de antena supuso 15 millones de Vía Digital y 40 millones de Canal Sur Televisión. La cadena autonómica andaluza podrá emitir la película a partir de febrero del 2001.

"Lo bueno está aún por llegar porque el hecho de que haya recibido tantas nominaciones para los Goya ha despertado otra vez el interés del público y la vamos a relanzar", asegura Pérez, que se empeñó en hacer cine desde Andalucía y creó Maestranza Films en Sevilla a finales de los ochenta. La película ha sido la más taquillera en la escualida historia del cine andaluz, pero la productora invirtió hasta la última peseta de los beneficios en el que fue su siguiente proyecto: Nadie conoce a nadie, la ópera prima de Mateo Gil que está a punto de alcanzar el millón de espectadores y cuyo rodaje costó 560 millones.

"La gente del cine utiliza Solas como un ejemplo. En el Ministerio de Cultura se apoyan ahora más proyectos de este tipo. Lo importante de la historia de Benito Zambrano es que ha demostrado cómo un tema difícil que, a priori, puede parecer minoritario, alcanza el éxito", explica el productor que tiene otra ópera prima en cartera, una película que se titulará Sueño de Ibiza y que dirigirá Igor Fioravanti.

Las nominaciones a los Goya a las que opta Solas son a la mejor película, a la dirección novel, al guión, a la música, al actor y actriz revelación, a la actriz de reparto, a la fotografía, al maquillaje, al montaje, al sonido, a la dirección artística y a la producción.

7.2.2.3. El País. 31 diciembre 1999.

Titular: Benito Zambrano: “No quiero dedicarme a hacer cine de encargo”

Redactora: Margot Molina

Cuando empezó su aventura, hace apenas dos años, Benito Zambrano sólo tenía dos guiones, un corto rodado y los conocimientos que adquirió en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba). A este sevillano, que nació en Lebrija hace 35 años, le llueven ahora las ofertas para que dirija tal o cual película. Desde el estreno de *Solas*, Zambrano ha tenido que repartir su tiempo entre ir a recoger premios a festivales de cine y atender a los medios de comunicación. El director está ahora en Madrid coordinando a los guionistas que están trabajando en una mini serie de televisión.

Pregunta. Usted tenía otro guión escrito cuando llegó de Cuba, ¿qué le ha hecho posponer su proyecto y comenzar a trabajar para la televisión?

Respuesta. Éste es un proyecto de transición. El éxito de *Solas* me asustó mucho y no quise meterme en un largo inmediatamente. Antena 3 me ofreció coordinar una serie sobre un hecho real que ocurrió en Andalucía y pensé que podía ser bueno hacerlo, que el tiempo me serviría para reflexionar.

P. ¿Cuál fue el primer cambio en su vida cuando la productora aceptó rodar *Solas*?

R. Pasé de ser un desempleado a un hombre con trabajo. Cuando llegué de La Habana tenía mucha ilusión y ningún trabajo. Hice varias cosas que me sirvieron para sobrevivir. De 1997 a 1998 pasé un año desastroso, sin dinero, así que la película, de momento, me supuso un empleo.

P. ¿Le han llovido las ofertas tras el éxito de su película?

R. La verdad es que sí. Si aceptara tendría trabajo para cinco años, a película por año. Pero no quiero dedicarme a hacer cine de encargo. Lo importante para mí es que, tras el éxito de *Solas*, mi próxima película podré hacerla como yo quiera.

P. ¿No rodó *Solas* con libertad?

R. Si, no me refiero a eso, sino a otro tipo de limitaciones. *Solas* la hice como pude y como sabía, nunca tuve muy claro lo que estaba haciendo. El éxito te da libertad a la hora de elegir, tengo una especie de crédito para la próxima película.

P. ¿Cuál será el próximo largometraje al que se refiere?

R. Es el otro guión que escribí cuando estaba en la escuela de San Antonio de los Baños. Se titula *Habana blues* y es una película totalmente diferente a *Solas*. Los protagonistas son dos jóvenes músicos y es una historia que habla de la dignidad humana y hasta qué punto puede uno venderse. Es un homenaje a Cuba, un agradecimiento a un país que quiero muchísimo.

P. ¿Será otra película sobre sentimientos?

R. Si, los sentimientos están en el fondo, pero la película tendrá mucha música y será más dinámica y más vital que *Solas*. Todavía tengo que hacer algunos arreglos en el guión.

7.2.3. ARTÍCULO EN REVISTAS DE CINE

7.2.3.1. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Críticas del cine español.

Titular: “*Solas: La autenticidad del arte. (Benito Zambrano, 1998)*”. **Autor:** José Luis Sánchez Noriega

Esta primera película de Benito Zambrano puede ser, ahora mismo, modelo o ejemplo de muchas cosas, cada una de las cuales constituye un punto de reflexión sobre el cine actual. A saber: de que con poco dinero y actores desconocidos se puede hacer una hermosa película, de que con materiales tan folletinescos y manidos (una madre soltera y alcohólica, los maltratos a la mujer, etc.) es posible alcanzar la autenticidad del Arte, de que hay un cine europeo de *realismo social-afectivo* que habla con rigor de las condiciones de vida, de las miserias afectivas o de las dificultades laborales de la clase obrera, de que probablemente su destino hubiera sido una emisión fantasmal en un canal de televisión de no mediar el premio del público en Berlín, etc.

Solas es una película arriesgada porque trata cuestiones ya sabidas y lo hace en un tono que requiere la implicación del espectador. Es una obra de envergadura, hermosa, auténtica y emocionante (cuando este adjetivo no estaba secuestrado por los concursos de televisión). Una de esas películas que, afortunadamente, no parece fruto de la casualidad, sino de un trabajo previo concienzudo que resulta patente en el guión, los

diálogos y los personajes, pero que alcanza a todos los elementos estéticos del filme. Al guión, muy riguroso, no le falta ni le sobra una secuencia, no se complace en hallazgos ni se recrea en miserias, y sabe utilizar los mínimos elementos de puesta en escena para poner en pie su mundo de ficción; los diálogos son precisos -dicen y callan por un igual- y muy capaces de marcar las diferencias entre los personajes: la callada presencia de Rosa (la madre), la agresividad y malestar existencial de María, la urbanidad antigua del vecino, la brusquedad ignorante del padre, la chulería y el machismo del camionero, la bonhomía del médico, la falsa amabilidad del cantinero o el desparpajo de las limpiadoras.

La realización es sobria y rigurosa, narra con soltura ciñéndose a lo esencial en cada secuencia. Al tratarse de una película intimista, que se adentra en la soledad y la afectividad de los personajes, abunda en planos medios y primeros planos y renuncia explícitamente a movimientos de cámara que «muestren» al director como a planos generales que ubiquen la acción en un lugar concreto. Tanto el maquillaje, que pasa desapercibido, como la magnífica fotografía de crepusculares tonos ocre, subrayan las interpretaciones comedidas de esos rostros heridos por el tiempo y por el desamor. Igualmente los breves fragmentos musicales de talento melancólico se engarzan perfectamente en el relato. Entre las grandes lecciones está el personaje de Rosa (la madre), una mujer cuya presencia transformadora desempeña un papel fundamental en el futuro de su hija y del vecino. Apenas hay diálogos entre ella y su hija, el espectador espera inútilmente una escena «fuerte», un psicodrama, con reproches mutuos; pero el director prefiere miradas y silencios porque son más coherentes con la realidad representada y porque implican más al espectador.

Solas es una obra sobre las relaciones familiares y afectivas entre la gente humilde, carente, a veces, de una educación sentimental y, casi siempre, de recursos socioeconómicos para superar las desdichas. Es, también, una película sobre las mujeres maltratadas por los hombres, sobre la soledad y la incomunicación, sobre los valores del mundo tradicional rural y los de la desvertebración urbana, sobre la experiencia inefable de la maternidad, sobre los abismos del alcohol y otras drogas...

Pero lo que más me ha emocionado de esta gran obra de arte es el talante realista desprovisto de todo tremendismo, su facilidad para hacernos vibrar con vidas vulgares y su capacidad para vertebrar en un relato mínimo todo un mundo; y hay que recordar que es precisamente la emoción pura una de las deficiencias más señaladas del cine español. En definitiva, *Solas* es una película donde vemos plasmada, como en pocas obras, la autenticidad del Arte cinematográfico, desprovisto de afectaciones, recursos de guión, elementos espectaculares y tanto amueblamiento como solemos percibir en lo que se estrena.

7.2.3.2. Revista de libros. La mirada del narrador. Nº 29 mayo 1999.

Titular: “Benito Zambrano Solas”

Autor: José María Guelbenzu

Hay una belleza especial en esta película y creo que procede de su carácter de primera obra (de *ópera prima*, según el argot al uso). Y sostengo esto porque hay en ella una inocencia, acaso ingenuidad, que sólo puede explicarse por la necesidad de contar, de expresarse con la vitalidad de quien está dispuesto a decir lo que tiene que decir por encima de los desequilibrios que afecten a la composición de lo dicho. Hablo de inocencia y de ingenuidad con profundo respeto, pues el atrevimiento, si va unido al talento, admite todo género de desequilibrios.

En esta película los hay y debo decir que el espectador los acepta porque la intensidad del relato se agradece. *Solas* transcurre en un barrio marginal de Sevilla y su anécdota es muy simple: Una madre, que viene del pueblo a la ciudad para acompañar a su marido internado en un hospital, se instala en los ratos que el acompañamiento le deja libres en casa de su hija. La hija, que abandonó la casa paterna, malvive en la ciudad sin esperanza y sin futuro. Hay otros hermanos, unos idos y otra casada para escapar también de casa. La madre ha seguido soportando a un marido brutal, ama a sus hijos y, con su tozudez vital, intenta que las cosas se parezcan lo más posible a lo que no puede ser, porque no sabe vivir de otra manera y porque no sabe dejar de quererlos. Su querencia a la hija –a los hijos– le pertenece como la respiración al ser humano. Esto hace que la hija viva de su presencia como de la raíz de lo que detesta, pero los

sentimientos ahí crecidos hacen del ser humano un sujeto tan emocionante como inexplicable. Por ese filo se mueven ambas, que son lo más hermoso de la película.

He leído que esta película trata de perdedores. Falso. Esta película trata de soledades y de cómo las soledades generan un movimiento centrífugo de sentimientos que, aun en la expansión de su desesperanza, son incapaces de poner conscientemente el daño por encima del amor. En ese punto se anudan el desgarró vital y el extremo deseo del cariño. La soledad resultante está cargada de energía para lo bueno y para lo malo. Nadie saldrá bien parado, a pesar del final razonablemente feliz con que Benito Zambrano cierra su película, pues esa felicidad sólo dice que la vida es una puerta abierta.

Y esa visión lúcida es la que elimina también el rasgo de perdedores de los personajes centrales. No es el mismo el que pierde que el que no gana. Por eso se aceptan las ingenuidades –la relación entre la madre y el vecino, la relación (tópica, pero contada con fuerza) de la hija y su amante camionero, el semialcoholismo de la hija, el embarazo y su dilema, la oferta final del vecino y hasta el papel del médico comprensivo–, porque lo que anuda esos tópicos es una visión de la supervivencia que se levanta muy por encima de la anécdota.

Y este es el momento de decir que el trabajo de María Galiana y, sobre todo, el de Ana Fernández, son extraordinarios. El partido que el director saca a la presencia de esos dos cuerpos y rostros es extraordinario. En el de Ana Fernández, además, ella lucha con una figura que, por su aspecto, no se corresponde con su personaje, pero en el que la formidable interpretación de la actriz se lleva por delante, a medida que avanza la película, cualquier duda que al espectador pudiera caberle respecto a la verosimilitud física del personaje.

Hay un tiempo de puro cine que afecta a toda la película: Desde el momento en que la madre parte y el vecino contacta con la hija –más exactamente, desde la partida de cartas– la luz cambia. Hasta entonces la luz, aun en los momentos en que el cariño más pugnaba por expresarse, ha sido fría o, cuando menos, distante. En ese tiempo del que hablo, la luz vira a cálida y será cálida hasta el amanecer que ilumina el rostro de la

madre, ya vuelta al pueblo con su marido convaleciente, sentada en una silla. Después, en la última secuencia, aparecerá hasta animosa de colores, pero no cálida, porque se refiere a un futuro que está demasiado cerca del pasado, porque la vida no es dura ni blanda sino distante y uno tiene que ganársela. Pero en ese mágico espacio de tiempo al que me refiero, la luz muestra toda la calidez que los personajes no han podido sacar afuera, que ha estado pugnando en ellos sin permitirse llenar sus vidas y que, sin embargo, existe en su trío protagonista. Ese poder de la imagen, esa capacidad de liberar lo que constituye el nudo emocional, contenido, de la historia, es lo que hace pensar en Benito Zambrano como uno de los mejores estrenos del cine español. Eso y su capacidad de trascender situaciones y actitudes que bien pueden tildarse de tópicas – pero que sólo alguien que sabe a dónde quiere ir, como el capitán que atraca por vez primera en un puerto fiado tan sólo en su saber y en las cartas marinas, llena convincentemente de intensidad– es lo que puede anotarse a la hora de apostar por él.

Detrás queda una película emocionante, sobria, desprejuiciada, que ha cargado sus imágenes con una capacidad de componer la escena –yo diría de llenarla– verdaderamente convincente. Por eso escapa del costumbrismo, del color local, de la tentación del facilismo, porque la composición de la escena tiene detrás una conciencia del mundo que no se para en la anécdota ni en la pena llorosa y emotiva que el tan maleado mundillo de los perdedores procura a los espectadores compasivos. Benito Zambrano parece estar cerca de todo ello, pero no cede un ápice. Meterse en terreno tan resbaladizo y salir tan bien es una muestra añadida de talento. Ojalá no ceje.

7.3. ANEXO III: FICHAS TÉCNICAS DE PELÍCULAS

7.3.1. FUGITIVAS (2000)



Año: 2000

Nacionalidad: España.

Producción: MAESTRANZA FILMS, S.A.

Director: Miguel Hermoso

Guión: Óscar Plasencia, Raúl Brambilla

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Tote Trenas

Género: Drama

Productora: Maestranza Films

Reparto: Laia Marull, Beatriz Coronel, María Galiana, Juan Diego, Miguel Hermoso Arnao, Roberto Cairo, Jesús Olmedo, Lucio Romero

Productora: Maestranza Films

Sinopsis: Tras cometer un atraco, una mujer y su novio traicionan a sus compinches. Emprenden entonces la huida hacia el sur con una niña de siete años que quiere ver a su padre. En un mesón de carretera, el novio las abandona a las dos, que se verán obligadas a seguir huyendo del acoso de sus compinches y de la policía.

7.3.2. PLENILUNIO (2000)



Año: 2000

Nacionalidad: España.

Producción: Sogecine, Aiete Films S.A. y Ariane Films S.A..

Director: Imanol Uribe

Guión: Elvira Lindo

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Gonzalo Fernández-Berridi

Género: Drama thriller

Reparto: Miguel Ángel Solá, Adriana Ozores, Juan Diego Botto, Fernando Fernández-Gómez, Chete Lera, Charo López, María Galiana, Antonio Muñoz Molina

Productora: Maestranza Films

Sinopsis: En una pequeña ciudad de provincias, una niña aparece muerta en mitad de un bosque. Ha sido brutalmente asesinada. Obsesionado por el espantoso suceso, el inspector de policía a cargo de la investigación, recorre la ciudad buscando una mirada. La mirada del asesino. De la misma forma que sucede en la realidad, un suceso brutal no se acaba en el propio delito, sino que provoca cambios en las personas que están relacionadas con las víctimas y también con el asesino. El hallazgo de la niña muerta es la razón por la que una mujer y un hombre se encuentran, la razón por la que ese hombre reflexiona sobre un pasado oscuro, la razón por la que esa mujer conocer al hombre del que ha de enamorarse.

7.3.3. PASIÓN ADOLESCENTE (2001)



Año: 2001

Nacionalidad: Española

Director: Joaquín LLamas

Guión: Miguel Del Arco, Aitor Tejada

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: José Luis Martínez

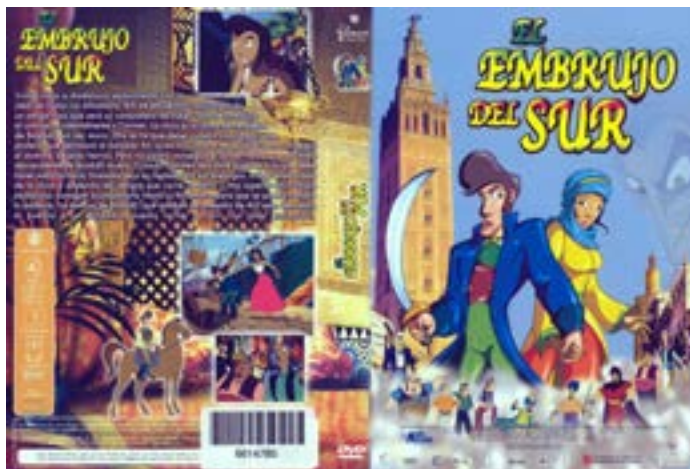
Género: Drama Thriller Erótico

Reparto: Beatriz Luengo, Aníbal Soto, Remedios Cervantes, Fanny Gautier, Pepe Pedroche, Cuca Escribano, Kiku Galiano, Israel Rodríguez, Fernando Ustarroz, Paco Churruca.

Productora: CONTINENTAL TV, LINZE TELEVISION S.A., ZEPPELIN TV

Sinopsis: Mónica (Beatriz Luengo), una adolescente, se enamora de su profesor de filosofía. Idealiza sus sentimientos, fantasea e inventa toda clase de engaños infantiles para que Fernando (Aníbal Soto), el profesor, se fije en ella. Fernando, por su parte, aparenta llevar una ordenada vida de casado mientras mantiene una relación secreta con Diana, la directora del colegio.

7.3.4. EL EMBRUJO DEL SUR (2002)



Año: 2002

Nacionalidad: Española

Director: Juan Bautista Berasategui

Guión: Jesús del Río, Manuel Sánchez (Novela: Washington Irving)

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Animation

Género: Animación Infantil

Productora: Lotura Films, S.L. / Castelao Productions, S.A. / Canal Sur Televisión, S.A. / Euskal Irratia Telebista - Radio Televisión Vasca, S.A. / Producciones Zig Zag, S.L.

Sinopsis: Irving viaja a Andalucía apasionado con la idea de visitar la Alhambra, allí se encuentra con Dalgorki, un amigo ruso que será su compañero de viaje. Todo se complica al conocer accidentalmente a Carmen. La chica es la última descendiente de Boabdil, un rey moro. Ella es la que debe cumplir una importante profecía que derrotará al malvado Alí, quien traicionó al rey Boabdil para conseguir el dominio de esas tierras. Pero no podrá conseguir el poder hasta que el último descendiente de Boabdil muera. Cuando Carmen descubre quien es y lo que debe hacer marcha hacia Granada pero es raptada por sus enemigos. Irving, enamorado de la chica y sabiendo del peligro que corre, la salva y tras superar dificultosos obstáculos consigue acompañarla hasta la Alhambra para que se pueda cumplir la profecía, los tesoros de Boabdil (que estaban en posesión de Alí) sean devueltos al pueblo y la Alhambra pueda volver a lucir con todo su esplendor.

7.3.5. LOS NOVIOS BÚLGAROS (2002)



Año: 2002

Nacionalidad: Española

Director: Eloy de la Iglesia

Guión: Fernando Guillén Cuervo, Eloy de la Iglesia, Antonio Hens (Novela: Eduardo Mendicutti)

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Néstor Calvo

Género: Drama comedia

Reparto: Fernando Guillén Cuervo, Drita Biba, Pepón Nieto, Anita Sinkovic, Fernando Albizu, Roger Pera, Simón Andreu, Roman Lucknar, Julia Martínez, Gracia Olayo, Emma Penella.

Productora: Cartel / Altube Filmeak / Cuervo Films / Conexión Sur

Sinopsis: A sus cuarenta años, Daniel es un homosexual de buena familia que disfruta de una desahogada posición social, un cómodo piso en un buen barrio de Madrid, un respetable bufete de abogado y una cordial relación con su conservadora familia. Su vida privada, en cambio, dista bastante de tan convencional ambiente. En sus ratos libres frecuenta con sus amigos Chueca, el barrio gay de Madrid, a la caza de chicos guapos, que últimamente resultan ser extranjeros, especialmente eslavos, debido a la caída del comunismo. Será en una terraza de Chueca donde conocerá a Kyril, un búlgaro atractivo, aventurero y sin escrúpulos de 23 años, del que se enamorará

7.3.6. POLIEDRO (2004)



Sinopsis: Cada persona es un mundo y en cada mundo habitan muchas personas.

7.3.7. MARIA QUERIDA (2004)



Año: 2004

Nacionalidad: Española

Director: José Luis García Sánchez

Guión: Rafael Azcona & José Luis García Sánchez

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Juan Amorós

Género: Drama

Reparto: Pilar Bardem, María Botto, Álex O'Dogherty, María Galiana, Juan Diego

Productora: MAESTRANZA FILMS

Sinopsis: En 1984, tras regresar a España después de 45 años de exilio, María Zambrano fue galardonada con el Premio Cervantes. En 2004 se cumplieron cien años del nacimiento en Vélez-Málaga de la pensadora andaluza. No se trata de una exhaustiva biografía de la filósofa, sino más bien de un intento de aproximación a la vida de una mujer que hizo del pensamiento un compromiso poético y personal. Lola, una joven periodista, asiste a la rueda de prensa de Zambrano con motivo de la concesión del Cervantes. Cuando se entera de que Zambrano era profesora aunque nunca llegó a ejercer, como le ocurrió a otros intelectuales republicanos, fascinada por la personalidad de la pensadora, decide hacer una película sobre ella.

7.3.8. LA SEMANA QUE VIENE (2005)



Año: 2005

Nacionalidad: Española

Director: Josetxo San Mateo (AKA Josecho San Mateo)

Guión: Javier Muñoz, Salvador Madrid (Remake: Pierre Jolivet, Simon Michaël)

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Tote Trenas

Género: Comedia Drama

Reparto: Imanol Arias, Junio Valverde, Bárbara de Lema, Roberto Sanmartín, Cherlie Levi Leroy, Quique Berrendero, Rosario Pardo

Productora: Maestranza Films

Sinopsis: Teo Morales es dueño de un taller de "tuning" en una barriada obrera de Madrid. Un hombre cuyos empleados y amigos quieren y respetan. Pero tiene serias dificultades para sacar la empresa adelante. Ahogado entre facturas y pagos, Teo siempre promete saldar sus deudas "la semana que viene". Para colmo, su exmujer le reclama continuamente la pensión alimenticia del hijo de ambos, Lucas. Muchas veces Teo siente ganas de abandonarlo todo y venderle el taller a una inmobiliaria que no para de presionarle. Sin embargo continúa al pie del cañón por una especie de compromiso adquirido hacia sus empleados, a los que considera su auténtica familia. Desesperado, Teo se plantea vender el taller a una inmobiliaria, pero finalmente se le ocurre una idea descabellada: organizar un robo en la Aseguradora que centre la mirada de la policía y mientras tanto poder actualizar su póliza en los ordenadores. Para ello cuenta con la ayuda de amigos, el novio de su ex mujer, y Lucas, el hijo de Teo, un pequeño "hacker" de 14 años.

7.3.9. 3 DÍAS (2008)



Año:2008

Nacionalidad: Española

Director: Francisco Javier Gutiérrez

Guión: Juan Velarde y Francisco Javier Gutiérrez

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Miguel Ángel Mora

Género: Drama

Reparto: Mariana Cordero, Víctor Clavijo, Daniel Casadella, Ana de las Cuevas, Eduard Fernández, Elvira de Armiñan, Juan Galván.

Productora: Maestranza Films, Green Moon España, Pentagrama Films

Sinopsis: El Secretario General de la ONU anuncia que un gigantesco meteorito se estrellará contra La Tierra en el plazo de tres días. No hay ninguna esperanza de vida tras el impacto. La desesperación, el caos y la muerte recorren el planeta. Los habitantes del perdido pueblo de LAGUNA escuchan aterrorizados la noticia. Ante la histeria colectiva, Ale, un joven frustrado que vive con su madre y hace chapuzas a domicilio, decide pasar sus últimos días encerrado, emborrachándose y escuchando su música favorita. Pero sus planes cambiarán repentinamente cuando se vea obligado a ayudar a

su madre, Rosa, a proteger los cuatro hijos de su hermano ante la llegada de Lucio, un desconocido, ambiguo y desconcertante personaje cargado de oscuras intenciones.

Ale, Rosa, Tomás... personajes reales en un entorno real: Laguna, un pueblo aislado en algún lugar del sur de España. El inicial tratamiento de la historia, en apariencia costumbrista, sufre un giro repentino al igual que la propia historia, cuando una impactante noticia rompe la rutinaria existencia de Laguna. Quedan tres días para la extinción de la humanidad... tres últimos días en la que toda una serie de acontecimientos empujarán a nuestros personajes a un final violento e inesperado.

El realismo y dureza en las interpretaciones. La brusquedad y desencanto de Ale, nuestro castigado protagonista, frente a la ternura, ilusión e inocencia de sus sobrinos. Su evolución interna a lo largo de la historia hacia una redención personal. El fuerte carácter de su madre, Rosa, protectora de los suyos, al límite de la cordura. La inesperada irrupción de Lucio, ambiguo y desconcertante por encima de las circunstancias. Un juego de personajes al límite enfrentados a sus miedos en un marco apocalíptico. Una luz intensa de tonos pálidos y quemados nos envuelve recordando la inminente amenaza sobre los personajes, sobre nosotros, sobre la humanidad. La música ecléctica, que experimenta con el sonido, la naturaleza, los cantos distorsionados de otras épocas, el juego con los silencios...

En definitiva, un thriller atípico, un cuento adulto, oscuro, que juega con distintos géneros.

7.3.10. PRIME TIME (2008)



Año:2008

Nacionalidad: Española

Director: Luis Calvo

Guión: Luis Calvo, Gorka Magallón

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Gonzalo F. Berridi

Género: Thriller

Reparto: Leticia Dolera, Alberto Amarilla, Ana Álvarez, Pablo Puyol, María Agudo.

Sinopsis: Elena es una psicóloga joven e idealista que trabaja ofreciendo asistencia psicológica a víctimas del terrorismo. Al llegar a casa, nerviosa y cansada por un difícil día de trabajo, riñe con Jaime, su pareja. Cuando la discusión entre ambos está en su momento más acalorado, un grupo de hombres uniformado derriba la puerta del apartamento, secuestra a Elena y la seda. Elena despierta en un espacio circular sin ventanas al exterior. Junto a ella están Jaime y otras cinco personas. Los secuestrados, nerviosos y asustados, especulan sobre el motivo de su encierro. La proyección de un vídeo en una de las paredes del recinto les explica que han sido elegidos para concursar en un nuevo programa de televisión. Todos los participantes esconden algún secreto por el que el público del programa les va a juzgar y a expulsar del concurso. Cuando comienza el concurso, Elena se das cuenta que es por su propia vida por lo que está luchando, e intentará sobrevivir y defender su dignidad y la de los demás secuestrados.

7.3.11. LOS MUERTOS NO SE TOCAN, NENE (2011)



Año:2011

Nacionalidad: Española

Directora: José Luis García Sánchez

Guión: David Trueba, Bernardo Sánchez y José Luis García Sánchez

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Federico Ribes

Género: Comedia negra

Reparto: Silvia Marsó (doña Luisa), Blanca Romero (Clara), Mariola Fuentes (Abelarda), Laurentino Rodríguez (don Fabián), Airas Bispo (Fabianito), Carlos Álvarez-Novoa (Mariano), Álex Angulo (Iñaki Mari), Carlos Iglesias (don pablo), Pepe Quero (Manoliño), Carlos Larrañaga (doctor Salamoya), María Galiana (doña Ramona), Javier Godino (antenista)

Productora: Juan Gona

Estreno: 18-11-2011

Sinopsis: En el Logroño de 1959, Fabianito, adolescente y aprendiz de poeta, asiste perplejo a la grotesca organización del velatorio de su bisabuelo, don Fabián, ex-funcionario y taurino de pro, que ha gastado los ahorros de una vida en comprarse una televisión. Fabianito descubrirá el amor en estas circunstancias, mientras la familia

aguarda impaciente la llegada del alcalde con la intención de que nombre a don Fabián ‘hijo ilustre’. Los acontecimientos y las visitas desbordarán a la familia del finado, ya complicada de por sí, generando situaciones cómicas y macabras.

7.3.12. DE VAMPIRAS Y OTROS SÍNTOMAS (2011)



Año:2011

Nacionalidad: Española

Directora: Celia Novis

Guión: Celia Novis

Música: Antonio Meliveo

Género: Documental

Productora: Lara Ferrer

Sinopsis: “Anoche soñé que volvían. Creo está a punto de suceder algo”. El último guión que está escribiendo José R. Larraz (82 años), junto a algunos momentos de sus películas, nos sumergen en el mundo onírico y misterioso de este autor e indagan sobre el origen de su amor por el miedo. El viaje que realizó al Festival de Cine Fantástico de Sitges para recibir el premio homenaje por su película de culto Vampyres (1974) muestra a Larraz como contador de historias, pero sobre todo desvela que la suya propia encaja en sus ficciones.

7.3.13. EL LAZARILLO DE TORMES (2012)



Año:2012

Nacionalidad: Española

Director: Juanba Berasategui

Guión: Joxean Muñoz, Mixel Murua

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Eduardo Elosegui

Género: Largometraje de animación

Producción: Arte Sonora Estudios, S.L. / Lotura films S.L.

Sinopsis: Entre "fortunas y adversidades", Lázaro evoluciona desde su ingenuidad inicial hasta desarrollar un instinto de supervivencia. Es despertado a la realidad del mundo por la cornada de un toro de piedra, embuste con el que el ciego le saca de su simpleza. Después rivaliza en astucia con él en diversos célebres episodios por todos conocidos como el de las uvas o el jarro de vino, hasta que se venga devolviéndole la cornada de piedra con otro embuste, que vale al cruel ciego descabrase contra un pilar. Lázaro en su huida hacia ninguna parte, conoce a su compañero de fatigas, un ratón perseguido por el Pregonero-Desratizador del Reino y que por extensión persigue, también, a los raterillos como Lázaro. Pasa luego a servir a un tacaño clérigo de

Maqueda que lo mata de hambre, y al que sisa todo lo que puede de un arcón repleto de comida y cerrado con un gran candado. El ratón compañero de fatigas y que sufre una hambruna parecida a la suya, será de gran ayuda en el saqueo del arcón.

7.3.14. BAJO TAURO Y ORIÓN (2013)



Año:2013

Nacionalidad: Española

Director: Francisco Espada

Música: Antonio Meliveo

Género: Drama

Productora: Tragaluz

Narrador: Tuco Nogales

Productora: MLK Producciones

Sinopsis: Una historia conocida y, a la vez, excepcional: un padre y un hijo. El padre, Luis Francisco Esplá, un torero muy especial cuya pasión desborda la plaza, anuncia su retirada, y le pasa el testigo a su hijo Alejandro, que inicia su trayectoria después de haber cursado estudios en Nueva York. Padre e hijo compartirán en la intimidad el traspaso de un oficio que parece contradictorio con nuestro tiempo. La otra línea narrativa del documental sigue a su contrincante, el toro, un animal mítico, centro

de rituales desde la Antigüedad, que nace en las dehesas destinado a encontrarse con el joven torero en una plaza. “Bajo Tauro y Orión” es una película sobre las relaciones entre campo y ciudad, entre rito y modernidad, entre padres e hijos.

7.3.15. HISTORIAS DE LAVAPIÉS (2014)



Año:2014

Nacionalidad: Española

Director: Ramón Luque

Guión: Ramón Luque

Música: Antonio Meliveo

Fotografía: Iván Sánchez Alonso

Género: Comedia dramática

Producción: Lavapiés Producciones / Proyecto Manhattan / Surnisue Management / Mansión Clapham Producciones / 4metrosdegacela

Sinopsis: Historias de Lavapiés es un largometraje de ficción sobre la vida de personas normales y cotidianas en un momento determinado de sus vidas. Con el madrileño barrio de Lavapiés como escenario es inevitable el trasfondo social. En un barrio de contraste de culturas y clases con una estrecha convivencia se producen a veces conflictos, violentos y éticos, pero que en ocasiones favorecen el diálogo y la solidaridad. Sobre estos encuentros entre vecinos se argumenta la película, con el

trasfondo de la crisis, los abusos, los recortes y problemas que nos encontramos en el día a día. En definitiva, viviremos los problemas que sufren españoles e inmigrantes en estos momentos de crisis. Historias de Lavapiés es un reflejo de la realidad social del barrio de Lavapiés, con un estilo documental pero volcado al cien por cien en la ficción, con historias cercanas que consiguen enganchar al espectador.

7.3.16. EL PAIS DEL MIEDO (2015)



Año:2015

Nacionalidad: Española

Director: Francisco Espada

Música: Antonio Meliveo

Género: Drama

Productora: Tragaluz

Reparto: José Luis García Pérez, Cristina Plazas, Eduardo Velasco, Marina Recio, Moisés Ortega, Olga Lozano, María Luisa Borrueal, Esteban G. Ballesteros, Cristina Alarcón, José Antonio Lucia, Maite Vallecillo y Kiti Mánver

Sinopsis: Carlos, un hombre pacífico, ve alterada su vida cuando Marta, una niña de 13 años, se cruza en el camino de su hijo Pablo y comienza a extorsionar, primero al niño y después al padre. Incapaz de defenderse, se ve envuelto en una serie de situaciones angustiosas que lo llevan a una respuesta inesperada

7.4. ANEXO IV: B.S.O. EDITADAS

7.4.1. SOLAS (1999)



7.4.2. PLENILUNIO (2000)



7.4.3. FUGITIVAS (2000)



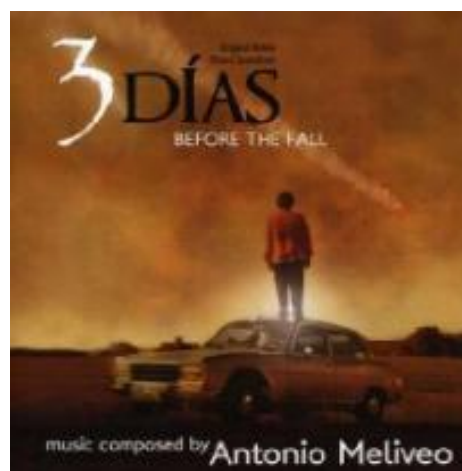
7.4.4. LA SEMANA QUE VIENE (2005)



7.4.5. EL CAMINO DE LOS INGLESES (2006)



7.4.6. 3 DÍAS (2008)



7.5. ANEXO V: INSTRUMENTOS DE DIFERENTES ÉTNIAS Y CULTURAS

7.5.1. TAMBUR (Turquía)



7.5.2. KANTELE (Finlandia)



7.5.3. YALLI TAMBUR (Turquía)



7.5.4. DOBRÓ (Estados Unidos)



7.5.5. BANSURI (India)



7.5.6. VIBRÁFONO (Estados Unidos)



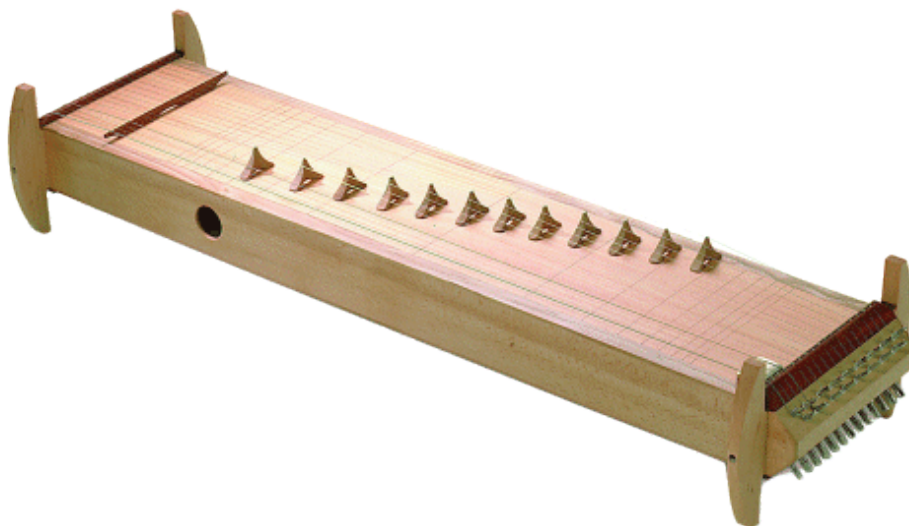
7.5.7. HANG DRUM (Suiza)



7.5.8. GADULKA (Bulgaria)



7.5.9. MONOCHORD (Grecia)



7.5.10. DUDUK (Armenia)

